

بَدِيعُ الثَّرَاكِيْبِ

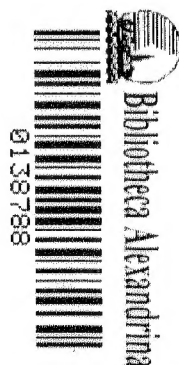
شُعْرَانِيٌّ تَمَامٌ فِي

١- الْكَلِمَةُ وَالْجَمَلُ



دكتور
مُنِير سُلْطَان

أستاذ النقد والبلاغة
رئيس قسم اللغة العربية
كلية البنات - جامعة عين شمس



الناشر: دار الفكر بالاسكندرية
جمال حزي وشركاه

الناشر منشأة المعارف بالاسكندرية
جلال حزى وشركاه
٤٤ ش سعد زغلول الاسكندرية تليفون / فاكس : ٤٨٣٣٣٠٣

بَدِيعُ التَّرَاكِيِبِ فِي شِعْرِ أَبِي تَمَّامٍ ١- الْكَلِمَةُ وَابْجَدُهُ

دكتور
مُنِير سُلَاطَان

أستاذ التقدير والبلاغة
رئيس قسم اللغة العربية
كلية البنات - جامعة عين شمس

الطبعة الثالثة

١٩٩٧ م

الناشر
بملاك عربي وشركة
بالاسكندرية

ظهر هذا البحث تحت عنوان « بلاغة الكلمة والجملة والجميل » وطبع مرتين
في منشأة المعارف بالإسكندرية — الأولى سنة ١٩٨٨ م والثانية ١٩٩٢ م ، ثم
توسَّعت فيه وطبَّقتْهُ على شعر أبنى تمام .

بسم الله الرحمن الرحيم
« ... وَقُلْ لَهُمْ فِي أَنْفُسِهِمْ قَوْلًا بَلِيغًا »
« صدق الله العظيم »

الإهداء
إلى سَاكِنَةِ الدُّوْحَةِ .
زَهْرَةِ العُمُرِ الْجَمِيلِ .

منير

« أبو تمام أستاذُ كُلِّ مَنْ قال الشَّعْرَ بَعْدَهُ »

المتبي

الصُّبْحُ النُّثْيُ ص ١٤٢

هذه الطبعة

يسعدنى أن أقدم للمكتبة البلاغية ، ولأساتذتى العلماء ، ولزملائى الأجلاء ، ولتلاميذى الأعزّاء ، بحثى « بديع التراكيب فى شعر أبى تمام » لإكمال به مسيرتى البلاغية بعد بحثى « البديع فى شعر المتنبى » فى طبعته الثانية التى أدخلت عليها تعديلات وإضافات كانت بحاجة إليهما ، وغيّرت عنوانه إلى « تشبيهات المتبى ومجازاته » ، وبحثى عن « البديع فى شعر شوقى » الذى سأتناوله بالتنقيح والإضافة — إن شاء الله تعالى — وأدفع به إلى المطبعة مُغيّراً عنوانه إلى « الإيقاع فى شعر شوقى » ، وقد كان فى كتابين ، أحدهما بعنوان « البديع تأصيل وتجديد » ، والآخر بعنوان « البديع فى شعر شوقى » ، فضممتُهما فى كتاب واحد . هو « البديع فى شعر شوقى »

وأجدنى بحاجة إلى تفصيل ما يحدث ، فكُتِبَ لى ضبعته : أدبى والثانية بين يديّ الباحثين ، ومن حقهم على ألاّ يقعوا فى اللبس .

صدر لى بحث « إعجاز القرآن بين المعتزلة والأشاعرة » فى ثلاث ضبعات . ولم تتعد التعديلات التى أدخلتها عليها حدّ الضرورى المُبلّغ .

وكذا كتابى « ابن سلام وطبقات الشعراء » الذى صدر فى طبعتين ، ولم تسمح الظروف بالعودة إليه ثانية .

وكذا كتابى المرزبانى والموشّح « الذى صدر فى الهيئة العامة للكتاب ونفدت طبعته الأولى ، وانتهت علاقتى به مؤقتاً ، لعدم رضائى عنه ، وحاجتى الشديدة إلى فُسحة من الوقت تسمح بنقضه من أساسه ، ويخّنه من جديد .

ثم ظهر كتابى الفصل والوصل فى القرآن الكريم « فى دار المعارف بالإسكندرية ، ونفد من سنوات طويلة ، والآن أعيد نشره فى منشأة المعارف بالإسكندرية بنفس العنوان ، مع تغيير طفيف لا يَمَسُّ الجوهر ، وذلك لحاجة الباحثين إليه فى موضوعه .

ويُعَدُّ كتاب « الفصل والوصل » — وظهر سنة ١٩٨٣ م — بداية التزامى بمنهج « التأصيل والتجديد » فى البلاغة ، بالرغم من عدم وضوح الرؤية ، وقلة

زاد الخبرة ، ولكنه تَحَوَّلَ بالنسبة إلى بداية طريق الالعودة ، الالعودة إلى البلاغة التقليدية ، والاستعداد للنضال الثقافى من أجل التجديد المتزن ، والانطلاق المدروس ، انطلاق من رحاب التراث البلاغى ، وعدم الانبهار بالوافد الغربى ، كما يفعل مَنْ يستسلم له ، وَيُسَلِّمُهُ مقعد القيادة ، بل ، أُفِيدَ من الوافد وأنا فى رحاب التراث ، أدرسه وأحاوره ، لأدفع به إلى الحياة الكريمة ، فتراثنا هو كياننا .

وكان ارتباطى — تطبيقاً لللائحة — بمنهج البلاغة التقليدية فى الجامعة ، ذلك الذى يجعل « علم المعانى » من نصيب طالبات السنة الأولى ، و « علم البيان » من نصيب السنة الثانية ، و « علم البديع » من نصيب السنة الثالثة ، أما السنة الرابعة فكان نصيبها « التلوق الفنى » . كان هذا الارتباط فرصة لإعادة النظر فى هذا النظام العتيق ، فاقترحت على مجلس القسم أن نجعل « علم البيان » فى السنة الأولى بدلاً من « علم المعانى » لما يتصف به من الجفاف فى بعض موضوعاته ، واستُجِيبَ لطلبى .

وما كان هذا الاقتراح إلا إرهاباً لإحساسى بضرورة التغيير الجذرى .

وجاءت مشكلة إعداد كتب تحوى المقرر البلاغى للطلبات ، فبدأت بعلم المعانى ، وجدت أن كتب البلاغة التقليدية تُقسَّمُ الدرس فيه إلى مقدمة فى الفصاحة والبلاغة والفرق بينهما ، ثم القول فى أحوال المسند إليه ، فأحوال المسند ، فأحوال متعلقات الفعل ، فالقصر ، فالجملة الإنشائية ، بما يندرج تحتها من (أمر ونهى واستفهام وتمن ...) ، فالفصل والوصل ، فالإيجاز والإطناب والمساواة .

أما الكتب الكلاسيكية الحديثة فى البلاغة ككتاب أحمد مصطفى المراغى مثلاً ، فيقسم علم المعانى إلى أبواب — الباب الأول « الخبر » ، الباب الثانى « الإنشاء » ، الباب الثالث « الذكر » ، الباب الرابع « الحذف » ، الباب الخامس « التقديم » ، الباب السادس « التعريف » ، الباب السابع « التنكير » ، الباب الثامن « التقييد » ، الباب التاسع « الخروج عن مقتضى الظاهر » ، الباب العاشر « القصر » ، الباب الحادى عشر « الفصل والوصل » ، الباب الثانى عشر « الإيجاز والإطناب والمساواة » .

واقترحت على نفسى أن أجعل هذه الموضوعات فى ثلاث دوائر ؛ دائرة الكلمة ، وأدرس تحتها ما يخصها ولا يشرك معها غيرها ، فوجدت « التعريف والتذكير » هو الباب الوحيد الذى تنطبق عليه القاعدة ، أما التقديم والحذف فيشمل الكلمة والجمله كذلك ، وجعلت الدائرة الثانية تختص بالجمله ، ووضعت تحتها كل ما يتصل بالجمله الخبرية والجمله الإنشائية ، مع ملاحظة أنى استبدلت بهما ما أطلقت عليه « الجمله الخبرية المباشرة » ، والجمله الخبرية الفنية » ، ولم أعترف بهذين المصطلحين ، وشرحت مبرراتى . ثم كانت الدائرة الثالثة مختصة بـ « العُجْمَل » و « الأسلوب » وقد وَضَعْتُ تحت دائرة العُجْمَل « الإيجاز والإطناب والفصل والوصل » ، مع جمل القصر جزءاً من الإيجاز لأنه كذلك .

ويكون بحث « الأسلوب » دراسة شاملة لخصائص الكتابة الفنية للشاعر ، مع ملاحظة أن درس « الأسلوب » جاء جديداً مع بحثى لبديع التراكيب فى شعر أبى تمام .

وكانت البداية المبكرة « مذكرة » ضخمة على الآلة الكاتبة عَنَوْتُهَا بـ « أحوال الكلمة والجمله والجمل » ، ومذكرة أخرى أقل ضخامة من الأولى كانت بعنوان « فنون التشبيه والمجاز والكناية » بدلاً من « علم البيان » ، فهذه الفنون أكبر بكثير من « علم البيان » بصورته التقليدية . والمذكرة الثالثة كانت بعنوان « فنون البديع » .

ولم تكن القضية تغيير المسمى ، والبعد عن « علوم البلاغة » بقدر ما كانت استمراراً فى طريق التغيير بسياسة الـ « خطوة خطوة » .

ومن خلال مناقشة منهج المذكرات الثلاث مع الطلبة والطالبات ، ومع الزملاء الأفاضل ، بدأت أحول المذكرة الأولى إلى كتاب بعد تنقيتها مما لا قيمة له علمياً وبلاغياً ، وأسيتها « بلاغة الكلمة والجمله والجمل » رداً على ابن سنان الخفاجى الذى رأى أن الفصاحة للكلمة والبلاغة للجمله والجمل ، ثم تفرغت لمذكرة « فنون البديع » وجعلتها كتاباً بعنوان « البديع تأصيل وتجديد » ، ثم رأيت أن أطبق فكرة تقسيم البديع إلى فنون الوفاء بالمعنى والإيقاع « السجع والجناس والمشكلة والازدواج » ... وفنون الوفاء بالمعنى ثم الإيقاع « الطباق والتعليل والمبالغة

والتورية ... » ، طبقت هذه الفكرة على شعر شوقي ، وكان الكتاب بعنوان « البديع في شعر شوقي » ، وفي هذه الفترة نفذت طبعة كتاب « بلاغة الكلمة » فأعدت طبعه مع بعض التعديلات التي لا تَمَسُّ الجوهر .

وتفرغت للمنتبى العظيم ، أدرس التشبيه والمجاز والكناية والتعريض عنده ، وكنت أنوى أن أجعل الدراسة في مجلدين ، الأول في « التشبيه والمجاز في شعر المتنبي » ، والآخر في « الكناية والتعريض في شعر المتنبي » ، ولكني بعد الانتهاء من المجلد الأول وجدتني مطالباً بتطبيق فكرة « بلاغة الكلمة » على شاعر مثلاً فعلت في التشبيه والمجاز وكذا فنون الوفاء بالمعنى والإيقاع ، فأرجأت العمل في المجلد الثاني للمنتبى ، وصوبت جهدي إلى شعر أبي تمام . وحينما نفذ كتاب المتنبي أعدت طبعته بعد حذف كلمة « البديع » لأنها لا تغطي التشبيه والمجاز فقط بل تتعداهما إلى فنون البلاغة كلها ، ومن ثم خرج الكتاب بعنوان « تشبيهات المتنبي ومجازاته » .

وفي هذه الفترة — فترة عملي في المتنبي — نفذ كتاب « البديع تأصيل » و « البديع في شعر شوقي » فضممتها في كتاب واحد ، لتشمل الدراسة جانبها النظري مع الجانب التطبيقي .

ثم تفرغت لكتاب « بلاغة الكلمة » ، واخترت شعر أبي تمام مجالاً للتطبيق ، وأسيت البحث « بديع التراكيب في شعر أبي تمام » لأن العمل الشعري لغوي بالدرجة الأولى ، واللغة تراكيب ، ومكونات التراكيب « الكلمة والجملة والجمل والأسلوب » — ولم أقتصر على ذلك بل ، طبقت مبدأ « البلاغة ككل لا يتجزأ » ، فطالما أن البلاغة (تراكيب — وصور — وإيقاع) وأن الأساس هو التراكيب ، إذاً فماذا يمنع أن ندرس التركيب ثم نستخرج منه ما به من صور تشبيه — مجاز — كناية — تعريض (وما به من إيقاع إن وُجد .

فتكون جملة الاستفهام تركيباً لغوياً له أدوات واستخداماته ، وبها تشبيه أو مجاز ... ، وبها إيقاع ... ، وهذا واقع تشهد به الدراسة التي قُمت بها ، ومن ثم تكتمل النظرة الشاملة للبلاغة .

وإذا سألتني عن منهجي في البحث ، أقول لك « المعاودة » و « التقيح » ، لن تجد لي بحثاً في طبعته الثانية صورة طبق الأصل من طبعته الأولى .

أعاهد ، وأنقح ، وأعدّل ، وأصحح ، وذلك ، لأني أقرأ ، وأبحث ، وأدرس ،
وأعترف بالخطأ ، وأنه « فوق كل ذي علم عليم » ، وأفرح بمن يهديني خطيئتي ،
فأغفر ، فالأمانة العلمية عبء ثقيل ، ولكنه ممتع جميل .

هذه رسالتي التي أخلصت لها حياتي ، ودفعت فيها أيام عمري ، وسأظل
بمشيئة الله على الدرب أسير ، إلى أن ينتهي الأجل .

تأصيل وتجديد .

تراث بلاغي بلا استسلام .

وجديد غربي بلا ذوبان .

فإن وُقِّتْ فمن العلى القدير . سبحانه

وإن لم أُوقَّ .

فلْيُشْفَعْ نِي إخلاصي للعلم ، وُحْيِي للبلاغة ،

وانشغالي بالفن .

منير سلطان

٦٨ ش السيد محمد كريم —

الجمهورية — الإسكندرية

الفهرس العام

تمهيد

- الفصل الأول : الكلمة .
- الفصل الثاني : الجملة .
- الفصل الثالث : الجُمْل والأسلوب .
- نتائج البحث .
- المصادر والمراجع .

تمهيد :

- ١ — لماذا أبو تمام ؟
- ٢ — ديوان أبي تمام .
- ٣ — الأطوار الفنية لشعر أبي تمام .

أولاً : لماذا أبو تمام ؟

سؤال حقيقى بكل بلاغى أن يسأله نفسه ، فالبلاغى لا يؤرخ للأدب ، ولا يتتبع الظواهر الأدبية ليدرس تطورها ، ولكنه وصَّافٌ للجمال فى العمل الفنى اللغوى ، والبلاغة عنده ، أدوات تتصل بالتركيب اللغوية ، أو بالصور الفنية ، أو بالإيقاع الموسيقى ، ويتولى كل فنان — شاعراً كان أو نائراً — توظيف هذه الأدوات بالطريقة التى يرضى عنها ، ويجد أنها أمثلُ الطرق لأداء المعنى بشكل جميل ، وهو بهذا يطور فى اللغة ، ويطوّر فى الحياة الأدبية والثقافية والجمالية

و (الطريقة) التى يرتضيها الفنان لا تنبع من فراغ ، فلها روافد من التكوين الدائق للفنان ، إلى التثقيف الجاد لنفسه ، إلى ممارسة فن القول بصفة تحوّل له فى النهاية أن يكون فناناً معترفاً به فى الأوساط الأدبية والنقدية والاجتماعية ، ويضاف إلى هذه الروافد مفهوم الفنان نفسه عن الشعر ودوره . — إن كان شاعراً — ، هل يقوم الشعر بـتوّر التسلية ، أو إمتاع الناس بالكلمات الجميلة والصور الخلابة ، والإيقاع اللذيذ ، أم يكون دَوْرُهُ أن يُمتِعَ العقل والنفس معا ؟ وكذلك ، هل الشعر للخاصة المتخصصة ، أم للعامة المتلذذة للشعر ؟ فمن موقف الشاعر من مفهوم الشعر ينطلق فى إبداعه . وهناك من الشعراء كالبحتري مثلاً قد فهم الشعر على أنه متعة وكلام جميل ثم يأتى الفكر . ولا على الشاعر أن يتعالى عن مستوى الجمهور ، فيوشى شعره بقضايا فكرية وفلسفية وتاريخية ، فيتحول إلى متعة ذهنية نفسية ، لا يتلذذها إلا الخاصة ، وغير البحتري كثير ، وغير أبى تمام قليل ، إلى أن ظهر المتنبى ليجمع بين رقة حواشى شعر البحتري ، ودقة أفكار شعر أبى تمام .

إذاً كان أبو تمام ظاهرة خاصة لها معاييرها الفنية ، ومفهومها الخاص للجمال اللغوى ، فطوّر الشعر لهذا الغرض ، واتكأ على التراث الأدبى والدينى والفلسفى كما اتكأ على نفسه كثيراً ، فأدى به الأمر إلى الإغراب فى سبيل تحقيق معنى ، أو صورة غير مسبوقه ، فخرطه النقد فى زمرة « مدرسة البديع » . يقول ابن المعتز فى طبقاته : « كان مسلم بن الوليد صريح الغوانى مداحاً مُحسِناً مجيداً مُفلقاً ، وهو أول من وسّع البديع . لأن بشار بن برد أول من جاء به ، ثم جاء مسلم

فحشا به شعره ، ثم جاء أبو تمام فأفرط فيه ، وتجاوز المقدار ^(١) ، ويقول
الآمدى عن شعر أئى تمام : وشعره لا يشبه أشعار الأوائل ، ولا على طريقتهم ، لما
فيه من الاستعارات البعيدة ، والمعانى المولدة ... ^(٢) .

هنا يجد البلاغى نفسه أمام مُتَحَنٍّ مُتَمَيِّزٍ ، جديد ، له مذاق خاص ، قد
ظهر أثره واضحاً على التراكيب اللغوية ، وعلى الصور الفنية ، وعلى الإيقاع
الموسيقى .

ومن طبيعة الجديد ، أنه غريب ، وعجيب ، قد يحقق نجاحاً مُكُونِيّاً ، وقد
يفشل فشلاً مأساوياً ، لا يعرف الوسط . وهذا ما حدث لأئى تمام .

ومن طبيعة الجديد ؛ أنه يغير المفاهيم الفنية ، ويضيف مفاهيم أخرى ، ويثير
حواله القيل والقال ، وكثرة السؤال ، وهذا ما حدث لأئى تمام .

ومن طبيعة الجديد أنه بحاجة إلى نوع تخاص من النقاد والبلاغيين لا يرفضون
بل يفهمون ، لا يثورون بل يتذوقون ، لا يحطمون بل يقدرون ، يقدرون العناء
الذى بذله الشاعر كى تستوى صنعته على سوقها ، شائخة بين الصنائع ، رائعة
بين الروائع ، ولا يبحثون عن الخطأ ليرجموه به ، وهذا ما حدث لأئى تمام .

لهذه الأسباب ، أوجهت بحثى شطر شعر أئى تمام ، وبلاغة أئى تمام ، لأبحث
فى ديوانه عن سر جماله ، وسبب نبوغه ، ودواعى انزلاقه .

وهذا ما فعلته من قبل حين توقفت أمام شوق شاعر العصر الحديث ، والمتنبى
شاعر العربية الكبير ، وخلييل مطران شاعر الرومانسية الذى مزج رحيق الحضارة
الغربية بالحضارة العربية .

إن البلاغة تبحث عن القمم الذين حققوا إضافات تحسب لهم ، والذين
طوروا نسيج البلاغة ، لتقبل لهم جديدهم ، وتتطور بهم .

وكان التاريخ يعيد نفسه فهائم شعراؤنا المحدثون ، يخرجون على التقاليد الموروثة ،
ويحطمون عمود الشعر ، ويعودون به إلى مفهوم أئى تمام ، شعر الإمتاع العقل

(١) طبقات الشعراء — ابن المعتز — ٢٣٥ تحقيق عبد الستار أحمد فراج ، ط دار المعارف ، القاهرة .

(٢) الموازنة — الآمدى — ٦/١ ، تحقيق السيد أحمد صقر ، ط دار المعارف ١٩٦١ .

والنفس ، شعر يرى الذوق ، شعر بحاجة إلى مقدرة خاصة من الناقد ليرى إلى مستواه ، ويفهّم قضاياه .

وها نحن أمام طوفان المناهج النقدية الحديثة ، من بنيوية وأسلوية ونصّية وحداثّة ، نمسك يُمْنًا تراثنا ، ويسرانا نفتح هذه النوافذ ، نتفهمها ، ونفيد منها ، بقدر ما نطور به تراثنا .

إن منهج التأصيل والتجديد لا يستطيع أن يتجاوز شاعراً عملاقاً كأي تمام .

ثانياً : الديوان :

بعد عمر حافل بالجمال ، وجمال حافل بالبيان ، وعذب التراكيب والصور والإيقاع ، ترك لنا أبو تمام ديوانه : مدينة الأحلام ، التي تألق في صنعها ، وأغرب في بناء عمداها ، وحشد لها الأزهار والأطيار ، وشق الجداول والأنهار ، وجلب ألوانا من الحسن وملاها بالخلفاء والوزراء والكتاب والقواد ، والأحباب والحفاد ، صنع هذا كله بلوقه وشخص هذا كله بطريقته ، فعُدل في الشخص ، وغير في الأشكال .

وهو في هذا كله يصبغ شخصه بلون فرشاته ، ويدخل عليها خطوطاً من إحساسه ، وعقله وذوقه ، ويحشر فيها شيئاً من آماله أو آلامه ، ويزودها بقبس من أحلامه ، فتخرج من بين يديه منسوبة إليه ، تنبض بالحياة .

وطول هذه المدينة التمامية سبعة آلاف ومائة بيت ، مقسمة إلى عمارات بلغ عددها أربعمائة وثلاثاً وثمانين عمارة ، منها ما طال وشهق وكان في شكل قصيدة ومنها ما قصر وضؤل وكان في شكل قطعة^(١) .

والديوان الذي أُنْخِذَهُ أداةً للدرس هو الذي شرحه الخطيب التبريزي (ت ٥١٢ هـ) ، وحققه محمد عبده عزام^(٢) ، وكنت أَسْتَأْنِسُ بشرح الصولي (ت

(١) في آل ديوان عدد القصائد والقطع (٤٩٠) وهو خطأ .

(٢) طبعة دار المعارف « سلسلة ذخائر العرب » رقم ٥٠ ، سنة ١٩٦٤ م .

٣٣٥ هـ) المسمى « شرح الصولى لديوان أبنى تمام^(١) » ، وشرح ابن المستوفى (ت ٦٣٧ هـ) المسمى « النّظام فى شرح شعر المتنبى وأبنى تمام^(٢) » .

وشرح التبريزى يقع فى أربع أجزاء عدد صفحاتها ثمانون وثلاثمائة وألف صفحة ، شغل المدح منها ثلاثة أجزاء ، وتجمعت بقية الأغراض لتشغل الجزء الرابع منه .

وهو مُحَقَّقٌ تحقيقا علميا دقيقا ، إلا أن المحقق لم يُؤل الأعلام — الذين نظم فيهم أبو تمام قصائده — عنايةً ، وتركهم غُفلاً من التعريف ، أو من أى إشارة إلى المصادر التى تُعِين على كشف غامضهم فازدحم الديوان بعدد غفير من البشر ، منهم المشهور ومنهم المغمور ، مما أوقع الباحث فى عنت شديد .

فالمصنوع فيه العمل الفنى (مدحا كان أو هجاء أو ... أو ...) جزء متمم لدرس العمل الفنى ، فمدح الخليفة يمد الشاعر بأفكار وصور تختلف عنها إذا مدح قائدا من القواد أو قاضيا من القضاة أو صديقا من الأصدقاء .

لاسيما إذا كان بين الشاعر والممدوح علاقات متداخلة ، أو مواقف مساسكة .

وعلى الباحث أن يقطع رحلة مضنية وراء هؤلاء البشر الذين كانوا أبطالا لأعمال أبنى تمام الفنية وقد يسعده الحظ فيعرف عنهم شيئا أو يخونه التوفيق فيتحرّك على شاطئى العمل ولا يستطيع أن يَغُوصَ فيه .

بالإضافة إلى وجود قطع من الشعر فى غير بابها ، ففى باب الغزل قطعة من الهجاء فى غلامه عبد الله الكاتب (٧ أبيات)^(٣) .

وفى باب الأوصاف مرثية فى أحمد ومحمد ابنى حُمَيْد (٨ أبيات)^(٤) ، ومرثية أخرى فى امرأة لا نعرف مَنْ تكون (٧ أبيات)^(٥) ، وعِتَاب (رَجَز) مَوْجَّه إلى

(١) دراسة وتحقيق الدكتور خلف رشيد نعمان ، ط دار الطليعة للطباعة والنشر — بيروت ، ومنشورات

وزارة الثقافة والفنون — الجمهورية العراقية ، « سلسلة كتب التراث » ، رقم ٦٩ سنة ١٩٧٨ م .

(٢) أبو البركات شرف الدين المبارك بن أحمد الإزبلى ، دراسة وتحقيق الدكتور خلف رشيد نعمان ، ط دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، الطبعة الأولى — ١٩٨٩ م .

(٣) الديوان — ٤ / ١٦٢ .

(٤) الديوان — ٤ / ٥٦٠ .

(٥) الديوان — ٤ / ٥٤٤ .

صالح بن عبد الله القرشي (١٨ بيتا)^(١) ، وفي باب الزهد قطعة في الحكمة (٣ أبيات)^(٢) .

ثم أربع أراجيز أطولها في وصف الغيث (١٩ بيتا)^(٣) ، ويليها ما خاطب به صالح بن عبد الله القرشي (١٨ بيتا)^(٤) ، ثم قطعتان طول كل منهما سبعة أبيات ، واحدة في هجاء عياش^(٥) ، والأخرى في الفخر بقومه عند انصرافه من مصر^(٦) .

وفي نهاية الديوان فصل بعنوان « أخبار متفرقة عن أبي تمام في سبع صفحات »^(٧) ، ثم ملحق جمع فيه المحقق « أشعارا منسوبة لأبي تمام »^(٨) .

وفي الجدول التالي حصر بعدد قصائد وقطع كل غرض ، وعدد أبيات كل منها على حدة ثم المجموع الكلي للأبيات التي نظمت في كل غرض وقد رتبناها ترتيباً تنازلياً .

-
- (١) الديوان — ٥٣٠/ ٤
 - (٢) الديوان — ٥٣٣/ ٤
 - (٣) الديوان — ٥٠١/ ٤
 - (٤) الديوان — ٥٣٠/ ٤
 - (٥) الديوان — ٣٧٤/ ٤
 - (٦) الديوان — ٥٦٥/ ٤
 - (٧) الديوان — ٦٠٣ إلى ٦٠٩
 - (٨) الديوان — ٦١٣ إلى ٦٨٠

الغرض	عدد القصائد	عدد الأبيات	عدد القطع	عدد الأبيات	المجموع الكلى للآيات التي نظمت في الغرض
المدح	١١٠ قصيدة	٤١٠٢ بيتا	٦٥ قطعة	٤٩٣ بيتا	٤٥٩٥ بيتا
الهجاء	٠٠٤ قصائد	٠١١٤ بيتا	٨٠ قطعة	٥٢٨ بيتا	٠٦٤٢ بيتا
الرقاء	٠١٤ قصيدة	٠٤٤٩ بيتا	١٦ قطعة	١٣١ بيتا	٠٥٨٠ بيتا
الغزل	-	-	١٣١ قطعة	٥٦٣ بيتا	٠٥٦٣ بيتا
العتاب	٠٠٤ قصائد	٠٠٩٣ بيتا	٠٢٥ قطعة	١٨٧ بيتا	٠٢٨٠ بيتا
الرصف	٠٠٥ قصائد	٠١٠٩ بيتا	٠١٦ قطعة	١٠٣ بيتا	٠٢١٢ بيتا
الفخر	٠٠٤ قصائد	٠١٥٥ بيتا	٠٠٤ قطع	٠٢٤ بيتا	٠١٧٩ بيتا
الزهد	٠٠٢ قصائد	٠٠٣٨ بيتا	٠٠٣ قطع	٠١١ بيتا	٠٠٤٩ بيتا
المجموع الكلى	١٤٣ قصيدة	٥٠٦٠ بيتا	٣٤٠ قطعة	٢٠٤١ بيتا	٧١٠٠ قصيدة

وقراءة في الجدول السابق تعطينا أكثر من مؤشر ، مع ملاحظة :

١- أن ديوان أبى تمام - مثل أى ديوان - لا يشتمل على كل ما نظمه الشاعر . فمعظم الشعراء - إن لم يكن كلهم - قد أسقطوا الكثير من شعرهم لأسباب فنية أو سياسية أو أخلاقية .

٢- أننى التزمت بما قاله ابن جنى في عدد أبيات القصيدة ، وعدد أبيات القطعة . القصيدة : ما زاد عدد أبياتها على ستة عشر بيتا ، والقطعة : ما قل عدد أبياتها عن خمسة عشر بيتا^(١) .

(١) قال ابن جنى : والذي في العادة أن يسمى ما كان على ثلاثة أبيات أو عشرة أو خمسة عشر (قطعة) ، وما زاد على ذلك ، فإنما تسميه العرب قصيدة - انظر لسان العرب ، مادة : ق ص د ، ٣٦٤٣/٤ ط دار المعارف .

٣- أننى اضْطُرْتُ إلى إضافة البيتين المفردين للقطع بغرض الإحصاء^(١)، فقد تفيدنا في درس التراكيب، والقطعة في نظرى ما كانت على ثلاث أبيات إلى خمسة عشر بيتا.

٤- أن أطول قصيدة كانت في المدح وعدد أبياتها (٨٨ بيتا)^(٢) وكانت في المعتصم بمدحه ويذكر فتح عمورية.

٥- أن أبا تمام كان ينظم قصيدة المدح في ممدوح، وهو الشائع، ولكنه نظم قصيدة في مملوحين هما الحسن وسليمان ابني وهب^(٣)، وفي ثلاثة مملوحين هم عبد الحميد بن غالب والفضل بن محمد بن منصور وإبراهيم بن وهب^(٤).

٦- أن احتمال الخطأ في الإحصاء وارد، ولكنه لن يؤدي إلى أن نُعكس النتائج إن شاء الله.

* أما المؤشرات : فمنها :

١- أن عدد قصائد وقطع المدح (١٧٥) ومجموع أبياتها (٤٥٩٥) بيتا، بينما نجد عدد قصائد وقطع الأغراض الأخرى مجتمعة (٣٠٨)، ومجموع أبياتها (٢٥٢٧) بيتا، وهذا يعنى أن إبداع أبى تمام تجلّى في المدح.

٢- أن غرض الهجاء جاء تاليا لغرض المدح (٨٤) قصيدة وقطعة، مجموع أبياتها (٦٤٢) بيتا، وهذه طبيعة الشاعر المذاح، فَمَنْ مدح هجاء، وَمَنْ مدح رثى، الممدوح يُمدح - وأعداؤه يُهَجَّونَ، وإن مات بكاه الشاعر، وقد يمدح الشاعر من هجاء ويهجو من بكى.

٣- أن القطع التى سجلت أقصى ارتفاع لها كانت في الغزل (١٣١) قطعة،

(١) تصنيف القطع ذات البيتين، المدح : ٤، الهجاء : ٢، الغزل : ٦، العتاب : ١، الوصف : ٣ قطع.

(٢) الديوان - ١٣٢/٣.

(٣) الديوان - ٢٩٤/٣.

(٤) الديوان - ٢٧٢/٣.

والتي سجلت أدنى انخفاض كانت في الزهد (٣) قطع ، وهذا يعني أن أبا تمام شاعر احتضن الدنيا ، وغاص في ملذاتها ، ولم يفرط في حظه منها ، ولم يشبع ، بل تعب في تعقبها ، ويئس في أن ينالها كما يود ، فزهد فيها زُهد العاني ، الذي تقطعت أسبابه ، فظل ينتظر النهاية وعينه تلتفت إلى البداية ، يتمنى أن تعود إليه من جديد .

ثالثاً : الأطوار الفنية لشعر أبي تمام :

عاش أبو تمام ما عاش ، وترك لنا ديوانا يضم بين دفتيه قصيدة طويلة طوها (٧١٠٠) بيت ، استغرقت الديوان كله .

ودرج الباحثون على أن ينتقوا من الديوان شاهدا من هنا ، وشاهدا من هناك ، طالما أنه يؤكد ما يذهبون إليه ، بغض النظر عما في هذا الصنيع من مزلق فني يشكك في النتائج التي توصل إليها الباحث .

فإذا كان أبو تمام قد وُلد سنة ١٧٢ هـ أو ١٨٨ هـ أو ١٩٠ هـ على اختلاف في الأقوال ، وإذا كان قد توفي سنة ٢٣١ هـ على اتفاق فيها ، فيكون قد توفي وفي عمره ٥٩ سنة أو ٤٣ سنة ، أو ٤١ سنة ، وإذا افترضنا أن عمره كان حين الوفاة ٤٨ سنة في المتوسط فهناك على الأقل خمس عشرة سنة ضاعت في رحلة النضوج العقلي ، وبذا تكون مرحلة نظم الشعر قد استغرقت ثلاثاً وثلاثين سنة ، تنقص أو تزيد .

فهل من المعقول أن تضطرد هذه السنوات على وتيرة واحدة ؟ ونسقي لا يتغير ؟ أين الرحلة وأثرها ؟ أين المجالس الأدبية وأثرها ؟ أين الاطلاع المضني وأثره ؟ أين الخبرة والممارسة في الفن والحياة وأثرهما ؟ أين أثر اختلاف السياسة لاختلاف الساسة ؟ أين أثر الحرب والسلام على الاقتصاد والمفاهيم والقيم ؟ أين أثر اختلاف حياة أبي تمام من العزوبة إلى الزواج إلى الإنجاب إلى فقد الأنجال ؟ أين أثر القلب من الحاجة الملحة إلى الثراء العريض ؟ أين ، وأين ؟ وأين ؟

الشاعر نهر متدفق ، يحمل في ثناياه تاريخ أمته وحضاراتها كل منهما مشدود إلى الآخر ، يتحرك معه ويحركه ، يؤثر فيه ويتأثر به ، يتفان — الشاعر وأمه — أو يختلفان ، ولكنهما يتحركان في إطار واحد .

لا أستطيع أن أعد ديوان الشاعر قصيدة واحدة ، بدأت بأول بيت قاله الشاعر ، وانتهت بآخر بيت ورَدَ في الديوان .

ولا أقصد من وراء ذلك أن أطبق المنهج الاجتماعي بحذافيره ، أو المنهج النفسي بمدارسه ، أو غيرهما من مناهج أدبية ، فالشاعر له خصوصيته ، وليس هناك أدق من المنهج التكاملي ، الذي يعترف بكل المناهج ولا يقع أسيرا لأى منها .. ومع أنى تمام صادفتنى صعوبة غموض أحداث حياة الرجل ، مع كثرة تَسْفَافِهِ ، وغزارة عدد الشخصيات التى احتك بها ، وتحقيق الديوان لا يشفى الغليل .

ألا من سبيل إلى تقسيم حياة أى تمام إلى أطوار ؟ أو إلى مستويات فنية في شعره ؟ بحيث يكون البحث أقرب إلى الموضوعية .

أمامى حدثان جسيমান اكتوت بنارهما الدولة العباسية في عصرها الأول ، وشُعْبُها معها . هما :

١- معركة بَابُك الخُرَّمِي .

٢- معركة فتح عمورية .

* الأولى : هزت أركان السلام في الدولة ، وكادت تقوِّض أركانها ، بعد أن سلبت النوم من أجفانها اثنين وعشرين عاما ، إلى أن كتب الله النصر « وكان حقا علينا نصر المؤمنين » صدق الله العظيم .

* والأخرى : شبيهة بنصر أكتوبة ١٩٧٣ م بعد هزيمة ١٩٦٧ م ، نصر أعاد للإسلام هيئته وللدولة كرامتها ، وللخلافة مكانتها . وبمساندة بحث نجيب البهيّتى استطعت أن أضع تصورا يقسّم حياة أى تمام الفنية إلى أطوار ثلاثة :

(أ) طور التكوين والارتقاء :

(ب) طور الازدهار .

(جـ) طور التآلق .

أى طور البداية ، ثم طور النضوج ، ثم طور التميز أو العبقرية : وليس معنى ذلك أنها أطوار تنطبق على كل الفنانين ، فقد يسبق طور منها الآخر ، وقد يسقط طور من السلسلة ، وقد يتوقف الفنان عند طور النضوج ولا يتعداه .

وليس معنى ذلك أن الأطوار شرائح منفصلة مستقل بعضها عن الآخر ، فالحياة لا تتوقف وخصائصها في الإنسان لا تنقطع .

فالأطوار ببساطة تصور يجمع الخصائص الفنية المتشابهة ويضمها في حزمة واحدة ، فالبداية ذات خصائص فنية ، والازدهار له خصائص أخرى ، والتألق له خصائص تختلف .

وكلما كانت حياة الفنان واضحة المعالم ، وقصائده معروفة التاريخ ، كان تطبيق الأطوار أسهل وأنفع .

وطور التكوين والارتقاء بالنسبة إلى أبى تمام يبدأ من مولده — أيًا كانت سنة مولده إلى سنة ٢١٤ هـ .

وطور الازدهار :

من الممكن أن نطلق على مرحلة معركة بآبك الحُرْمى ، ابتداءً بمن حركها من الخلفاء إلى من شارك فيها من القادة ، إلى من اتصل بها من الأمراء والساسة والوزراء والكتاب والشعراء .. الخ ، وكان لأبى تمام علاقة بهم . (وكان ذلك ما بين ٢١٤ هـ / ٢٢٢ هـ) .

وطور التألق :

وهو مرحلة معركة عُمُورِيَّة ، وفي هذا الطور صار أبى تمام شاعر الخليفة المعتصم المشار إليه بالبنان ، الشاعر الذى تتخاطفه المجالس الأدبية ، وتتنازعه الشخصيات المهمة ، الشاعر القلم ، أحد أعمدة مدرسة البديع ، الذى شق طريقه إلى الشهرة والجد ، وسعت إليه كتب الأدب والنقد والبلاغة تتلقت أبياته وتنبثق إبداعاته ، واستمر ذلك من سنة ٢٢٣ هـ إلى أن تُوفى سنة ٢٣١ هـ .

ولا أدعى أننى قد نجحت تماما فى وضع كل قصيدة وقطعة فى مكانها الدقيق من الأطوار الثلاثة ، فعموض حياة الشاعر ، وقلة ما نُقِلَ عنه من أخبار ، أوقعانى

أمام عدد من الشخصيات المسكوت عنهم في كتب التاريخ والسير ، ولا أدري أين أضع القصائد أو القطع التي قيلت فيهم ، وسأحاول جاهدا أن أنقب عنهم هنا وهناك ، علتي أقتنص أحدا منهم .

وهناك أشعار أخرى أحسن حالا من تلك التي لا أجد لها مكانا في أى طور من الأطوار الثلاثة لفقد المعلومات ، وهى تلك الأشعار التي نظمها لنفسه ، لا ينتظر من ورائها عطاء ولا يُبعد بها عقابا ، أطلقها ليرضى نفسه ليستمع إلى صوته ، وهو ييكى وحده ، أو ينجى الطبيعة أو يفتخر بذاته ، أو يقترب إلى خالقه . وهو فى كل هذا يقترب من درجة الشاعرية المثلى . الشاعرية المجردة ، التي تنظم الشعر للشعر ، وتنتج الفن للفن .

وسأضع هذه الأشعار تحت عنوان :

« أشعار تنازعها الأطوار الثلاثة » :

لأننى لا أدري متى قيلت ولكنها فى ديوانه ، وهى أصدق ما قال ولكنها ليست أروع ما قال .

« أولا : الرثاء :

فى ثلاث قطع ، اثنان منهما فى رثاء ولده محمد ، وولد له آخر صغير والثالث فى رثاء جارية له توفيت .

وفى رثاء ابنه محمد كانت قطعة من أربعة أبيات يقول فى مطلعها :

لا يَشْمَتِ الأَعْدَاءُ بِالمَوْتِ إِنَّنَا . سَنُخْلِى لَهُم مِّنْ عَرَصَةِ المَوْتِ مَوْرِدًا^(١)

والقطعة الأخرى يرجح محقق الديوان أنها فى رثاء ولد له صغير . وهى من سبعة أبيات : يقول فى مطلعها :

إِنِّى أَظُنُّ البلى لَوْ كَانَ يَفْهَمُهُ صَدُّ البلى عَنْ بَقَايَا وَجْهِهِ الحَسَنِ^(٢)

(١) الديوان — ٦٤/ ٤ ، والعَرَصَةُ : ساحة الدار .

(٢) الديوان — ١٤٦/ ٤ .

والمرثية الثالثة وهى فى جارية له توفيت ، فى ثمان أبيات ، مطلعها :

أَلَمْ تَرْنِي نَحَلْتُ نَفْسِي وَشَأْنَهَا وَلَمْ أَحْفِلِ الدُّنْيَا وَلَا حَدَّثَانَهَا؟ (١)

* ثانيا : الغزل (٢) :

قلت إن قطع الغزل (١٣١ قطعة) يتراوح طولها بين البيتين (٣) ،
والثلاثة (٤) ، والأربعة (٥) ، والخمسة (٦) ، والستة (٧) ، والسبعة (٨) ، والثمانية (٩) .

وظنى أن هذه القطع الغزلية — فى معظمها — نُظِمَتْ لِيَتَعَنَّى بِهَا ، ففى
الأغالى نص يقول : « إن المكتفى بالله أخرج بيتين لأبى تمام » هما :

وَرَكِبَ كَأَطْرَافِ الْأَسِنَّةِ عَرَّسُوا عَلَى مِثْلِهَا وَاللَّيْلُ دَاجٌ غَيَاهِيَّةُ
لَأُمِرَ عَلَيْهِمْ أَنْ تَتِمَّ صُورُهُ وَلَيْسَ عَلَيْهِمْ أَنْ تَتِمَّ عَوَاقِبُهُ

بالرقة ، فى رقعة وهو أمير ، وأمر أن يُصَنِّعَ فيها لَحْنٌ (١٠) .

ويدهى أن الكثير منها يصور تجربة وجدانية شخصية ، فالشاعر ضعيف أمام
الجمال والجمال أول من يصطاد عُشَّاقَ الجمال .

* ثالثا : الأوصاف (١١) :

وتقع فى خمس قصائد ، وست عشرة قطعة ، عدد أبياتها (٢١٢) بيتا ،
تراوح طول القصائد ما بين سبعة عشر بيتا ، وسبعة وثلاثين بيتا ، استأثر

(١) الديوان — ٤ / ١٤٢ .

(٢) الديوان ، ٤ / ١٤٧ — ٢٩٥ .

(٣) عدد القطع : سبعة قطعة .

(٤) عددها : اثنا عشرة قطعة .

(٥) عددها : اثنان وسبعون قطعة .

(٦) عددها : اثنان وعشرون قطعة .

(٧) عددها : اثنا عشرة قطعة .

(٨) عددها : خمس قطع .

(٩) عددها : قطعة واحدة .

(١٠) الأغالى : ١٦ / ٣٨٢ .

(١١) الديوان : ٤ / ٥٤٥ — ٥٤٥ .

وصف البرد والغيث والغيم والسحاب بمعظمها ، وإلى ذلك وصف تعذر الرزق عليه في مصر وثيسابور ، ثم وصف سوء أحوال الدهر .

وأبو تمام كان سريع الإصابة بأمراض البرد ، يكره فصل الشتاء ويحن لفصل الربيع والصيف بالإضافة إلى أنه كان شاعرا طموحا ، مشغولا بتطلعاته ، وتطلعاته كانت بيد المملوحين والمملوحون ، يوظفون الطبيعة لجمع المال ، ولا يشغلون أنفسهم بإضاعة الوقت في التمتع بها .

وهكذا لم تنل الطبيعة الخلافة التي أكثر أبو تمام التسفار بين مغانها ، لم تنل منه مأربها في أن يتغنى بها في قصائد مفردة لها وحدها .

* رابعا : الفخر ^(١) :

ويقع في أربعة قصائد طولها (٢٥ و ٣٧ و ٤٥ و ٤٨ بيتا) ، وأربع قطع طولها (٤ و ٤ و ٧ و ٩ أبيات) ، وعدد أبياتها جميعا (١٧٩ بيتا) .

وأبو تمام يفخر دائما ببراعته في صنعتته ، وتفردته في فنه ، وأن غيره من الشعراء لا يبلغون شأوه في ذلك ، كما يفخر بجلده على الخطوب والأهوال ، ويفخر بقومه العرب ، ومن العرب يفخر باليمن ، ومن اليمن يفخر بطيء .

هَلْ اجْتَمَعَتْ عَلَيَا مَعْدٌ وَمَذْجِجٌ بُمُلْتَحِمٍ إِلَّا وَمِنَّا أُمِيرُهَا ؟
بَلِ الْيَمَنِ اسْتَعْلَتْ لَدَى كُلِّ مَوْطِنٍ وَصَارَ لَطِيءٍ تَاجُهَا وَسَرِيرُهَا ^(٢)

* خامسا : في الزهد :

في الزهد قصيدتان ، إحداها في سبعة عشر بيتا ، والأخرى في واحد وعشرين بيتا ، وثلاث قطع طولها (٣ و ٣ و ٥ أبيات) .

— بعد أن أفنى أبو تمام حياته في طلب الدنيا ، والخصام معها وعليها يستريح من عنائه في ظلال أشعار يهرب فيها من الدنيا ، ويذهب في يريقها ويكتشف أنها سراب .

(١) الديوان — ٤ / ٥٤٥ — ٥٩٢ .

(٢) الديوان — ٤ / ٥٧٩ .

٣ — الأطوار الفنية :

الطور الأول : طور التكوين والارتقاء :

(من سن النضوج إلى سنة ٢١٤ هـ) .

* أبو تمام بين الشام ومصر والعراق وخراسان :

ولد أبو تمام : حبيب بن أوس الطائي بـ « جاسم » ناحية « منبج »^(١) قرية بينها وبين دمشق ثمانية فراسخ على يمين الطريق الأعظم إلى طبرية^(٢) .

واختلف الرواة في سنة مولده ما بين ١٧٢ هـ و ١٨٨ هـ و ١٩٠ هـ^(٣) .

(١) ذكر أبو تمام مثبج في شعر غزل له ، قال :

أطلال بنت العامري ينسج
أجيبى سؤالي واغزل إن عرفتني
غناؤك محذور على الدنيف الشجي
مقامي عن صحنى وحق تفرجي

(٢) باقوت الحموي — معجم البلدان .

(٣) انظر في ترجمة أبي تمام — ابن المعتز (ق ٢٩٦ هـ) طبقات الشعراء المحدثين — ص ٢٨٢ ، تحقيق

عبد الستار أحمد فرح ، ط دار المعارف ، الرابعة ، الصولى (ت ٣٣٦ هـ) ، أخبار أبي تمام —

ص ٢٢٢ ، تحقيق محمد عبده عزام وخليل محمود عساكر ، ونظير الإسلام المندى — ط بيروت ،

الثالثة ، ١٩٨٠ م ، المسعودى (ت ٣٤٦ هـ) مروج الذهب — ٦٧/٤ ، تحقيق قاسم الشماعى

الرفاعى — بيروت . أبو الفرج الأصفهاني (ت ٣٥٦ هـ) — الأغاني — ٣٨٣/١٥ ، تحقيق

عبد السلام هارون ، ط دار الكتب ، المزيالى (ت ٣٨٤ هـ) ، الموشح ، ص ٣٠٣ تحقيق على

نعمد البجوى ، ط دار نهضة مصر ١٩٦٥ م ، ابن النديم (ت ٣٨٥ هـ) ، الفهرست ، ص

٢٤١ ، مطبعة الاستقامة بالقاهرة (المكتبة التجارية) ، والغدادى (ت ٤٦٣ هـ) ، تاريخ

بغداد — ٢٥٢/٨ ، ز — رقم ٤٣٥٢ ط مطبعة السعادة ، القاهرة ١٩٣١ م ، وابن الأنبارى

(ت ٥٧٧ هـ) ، نزهة الألباء في طبقات الأدباء أى النحاة ، ص ٢١٣ وما بعدها ، وياقوت

الحموى (ت ٦٢٦ هـ) ، معجم الأدباء ، ط دار المأمون ، وابن خلكان (ت ٦٨١ هـ) ،

وليات الأعيان ، ٢٥ ، وابن تغرى بردى (ت ٨٧٤ هـ) النجوم الزاهرة ، ٢/٢٦١ ، أخبار سنة

٢٣١ هـ ط دار الكتب ١٩٣٠ م ، والبيدعى (ت ١٠٧٣ هـ) ، هبة الأيام ص ٩ ، تحقيق محمود

مصطفى ، مطبعة العلوم ١٩٣٤ م ، العماد الجنبلى ، (ت ١٠٨٩ هـ) ، شلوات الذهب

٢/٧٢ ، ط بيروت ، المكتب التجارى للطباعة والنشر ، والياقى (ت ٧٦٨ هـ) ، مرآة الجنان

٢/١٠٢ ، ط حيدر آباد ١٢٢٧ هـ . بالإضافة إلى كارل بروكلمان ، تاريخ الأدب العربى

٢/٧١ ، نقل إلى العربية د. عبد الحليم النجار ، ط دار المعارف ، ودائرة المعارف الإسلامية ، المجلد

الأول ص ٣٢٠ ، ط ١٩٣٣ م ، والدكتور شوق ضيف ، العصر العباسى الأول — ص ٢٦٨

ط دار المعارف السادسة ، والدكتور نجيب البهيتى ، أبو تمام الطائي حياته وحياته شعره ، ط دار

==

وعمل البهيتى إلى جعل مولده سنة ١٧٢ هـ^(١).

عاش أبو تمام حياته « على ظهور العيس » كما يقول فى شعر له^(٢) بين الشام ومصر وبغداد وخراسان وأرمينية وسر من رأى وكور الفرات والحجاز والموصل ، وتكرر زيارته هنا وهناك ، حتى يستقر أخيراً فى الموصل ، حيث أتحت له فرصة العمل التى يتمناها طوال المرحلة الأخيرة من حياته ، ولكنه لم يهنأ بها طويلاً ، ومات فى الموصل سنة ٢٣١ هـ ، ويقول المؤرخون له : أنه مات شاباً وقد نيف على الثلاثين ، وشك ابن خلكان فى هذه الرواية وأيده البهيتى فى ذلك .

* أبو تمام فى مصر :

— وبعد فترة من بقاءه بـ « جاسم » حاككا ، رحل إلى مصر يافعا ، وكانت مصر آنذاك قبلة أنظار العالم الإسلامى ، وظل بها خمس سنوات يتردد على جامع عمرو بن العاص يسقى الماء ، ويستمع إلى الفقهاء والعلماء والشعراء ، هم يطفئون ظمأه إلى العلم والفن وهو يطفىء ظمأهم إلى الماء والرأى .

— عاد أبو تمام إلى الشام ليزور أهله وأحبائه ، و « أغلب الظن أنه ترك مصر سنة ٢١٣ هـ »^(٣).

— « أما الفترة التى يمكن أن تؤكد أن أبا تمام كان فى خلالها بمصر فهى سنة ٢١١ هـ إلى سنة ٢١٤ هـ ، قضى جزءا من هذه الأخيرة فى مصر وجزءاً فى العراق »^(٤).

= الكتب ، القاهرة ١٩٤٥ م ، والدكتور محمود الرهاوى ، الحركة النقدية حول مذهب أبى تمام ، ط دار الفكر بالقاهرة ١٩٦٧ م ، وغيرهم .

(١) البهيتى ، أبو تمام — ص ٥٠ .

(٢) الديوان — ٣ / ٣٠٨ / ٠٣ (الرقم الأول (٣) للجزء ، والرقم الثانى (٣٠٨) للصفحة ، والرقم الثالث

(٣) للبيت فى القصيدة) .

(٣) البهيتى — ٩٠ .

(٤) البهيتى — ٩٣ و ٦٤ .

• أشعار أى تمام فى هذا الطور :

• أولا : فى عِيَّاش بن لَهِيعة :

كان على شرطة مصر أيام واليها جابر بن الأشعث الطائى (ت سنة ١٩٥ هـ) (١) ، ومدحه أبو تمام فأعطاه عياش خمسة آلاف درهم على قصيدته (تَقَى جَمَحَاتى ..) (٢) ، ومدحه بأخرى سينية (٣) .

ولا تلبث العلاقة بينهما أن تتزعزع ، ويفسر لنا صاحب العقد الفريد سبب ذلك : بأن أبا تمام استسلف عياشا مائتى مثقال ، فشاور فيه زوجته ، فقالت له : هو شاعر يمدحك اليوم ويهجوك غدا ، فاعتلّ عليه واعتذر ولم يقض حاجته (٤) ، فأخذ أبو تمام يعاتبه محتفظا بمعنى المدح فى عتابه ، شاكيا طول ما بقى على بابه ، وما صنع به العاذلون لديه ثم صبر أى تمام ، ثم انقطع ذلك الأمل الذى كان يمسكه عن هجائه ، فهجا عياشا ، ولما مات عياش لم يمسح الموت الجبار ذلك الأثر الذى تركه عياش فى قلب أى تمام ، فهجاه بعد موته (٥) .

(١) الصول — أخبار أى تمام — ١٢١

(٢) الديوان — ١٤٦/١ وهي (٣٢) بيتا .

(٣) مطلعها :

أَحْيَا حُشَاتِي قَلْبَ سَنَانٍ مَحْلُوسَا وَرَمْتُ بِالصَّبْرِ عَقْلًا كَانَ مَالُوسَا

(٢٥٣/٢)

(٤) ابن عبد ربه — العقد الفريد (٣٢٨ هـ) — ١٩٦/١ تحقيق محمد سعيد العريان — دار الفكر ،

ط ١٩٤٠ م .

(٥) الديوان — ٣٥٨/٤ و ٣٦١/٤ .

* أولا : المدح :

١- وقال يمدح عياش بن لهيعة الحضرمي :

تَقَى الْجَمَحَاتِي لَسْتُ طَوْعَ مُوْتِيٍّ وَلَيْسَ جَنِيْبِي إِنْ عَذَلْتُ بِمُصْجِيٍّ
٣٢ بيتا - ١/ ١٤٦

٢- وقال يمدح عياش بن لهيعة الحضرمي :

أَحْيَا حُشَاةَ قَلْبٍ كَانَ مَحْلُوسًا وَرَمَّ بِالصَّبْرِ عَقْلًا كَانَ مَالُوسًا
٢٦ بيتا - ٢/ ٢٥٣

* ثانيا : العتاب :

٣- وقال يمدح عياشا وعتابه :

وَتَنَائِيكَ إِنَّهَا إِغْرِضُ وَلَآلِ تَوْمٍ وَبَرْقٍ وَمِيضُ
٢٨ بيتا - ٢/ ٢٨٧

٤- وقال يعاتب عياشا :

صَدَفْتُ لَهَا قَلْبِي الْمُسْتَهْتِرِ فَبَقِيْتُ نَهَبَ صَبَابَةٍ وَتَذَكَّرِ
٢٩ بيتا - ٤/ ٤٤٩

٥- وقال يعاتب عياشا :

نَسَجَ الْمَشِيبُ لَهُ لَفَاعًا مُعْدَفَا يَقْفَا فَقَنَعَ مِلْرَوِيٍّ وَنَصْفَا
٢٦ بيتا - ٤/ ٤٧٠

٦- وقال يعاتب عياش بن لهيعة (قطعة) :

ذُلُّ السُّوَالِ شَجَى فِي الْحَلْقِ مُعْتَرِضُ مِنْ دُونِهِ شَرُّ مِنْ خَلْفِهِ جَرَضُ
١٣ بيتا - ٤/ ٤٦٥

٧- وقال يعاتب عياشا (قطعة) :

لَيْسَ يَذَرِي إِلَّا اللَّطِيفُ الْخَبِيرُ أَيْ شَيْءٍ تُطَوِّي عَلَيْهِ الصُّدُورُ
٦ أبيات - ٤/ ٤٤٨

« ثالثا : الهجاء :

٨- وقال يهجو عياش بن هبة :

كَأَنِّي لَمْ أَبْكُكُمْ دَخِيلِي وَلَمْ تَرَيَا وَلُوعِي مِنْ ذُهُولِي
٣٠ بيتا - ٤/ ٤١٥

٩- وقال يهجو عياشا الحضرمي ، وهو أول هجاء له ، كأنه استبطاء :

قَلْبْتُ أُمْرِي فِي بَدْءٍ وَفِي عَقَبٍ وَرُضْتُ حَالِي فِي جَوْرِ وَمُقْتَصِدٍ
١٨ بيتا - ٤/ ٣٣٦

١٠- وقال يهجو عياشا (قطعة) :

الرَّيْحُ أَكْرَمُ مِنْكُمْ وَالرُّومُ وَالْحَيْنُ أَئِمَنُ مِنْكُمْ وَالشُّومُ
١٢ بيتا - ٤/ ٤٢٥

١١- وقال يهجو عياش بن هبة (قطعة) :

النَّارُ وَالْعَارُ وَالْمَكْرُوهُ وَالْعَطَبُ وَالْقَتْلُ وَالصَّلْبُ وَالْمَرَانُ وَالْحَشَبُ
١٠ أبيات - ٤/ ٣١٣

١٢- وقال يهجو عياشا (قطعة) :

عِيَّاشُ زُفٍّ إِلَيْكَ جَهْدٌ جَاهِدُ وَاحْتَلَّ سَاحَتَكَ الْبَلَاءُ الرَّايِدُ
١٠ أبيات - ٤/ ٣٤٧

١٣- وقال يهجو عياشا (قطعة) :

عِيَّاشُ يَاذَا الْبُحْلِ وَالْتَصْرِيدِ وَسُلَالَةُ التَّضْيِيقِ وَالتَّكْيِيدِ
٩ أبيات - ٤/ ٣٤٥

١٤- وقال يهجو عياشا (قطعة) :

صَرْدٌ وَنَكْدٌ وَزَنْدٌ أَنْتَ مَعْلُورُ أَسْدُ الشَّرَى لَيْسَ تَنْبِيهَا الْخَنَازِيرُ
٩ أبيات - ٤/ ٣٧٢

١٥ — وقال يهجو عياشا (قطعة) :

سَتَعْلَمُ يَا عِيَّاشُ إِنْ كُنْتُمْ تَعْلَمُ
فَتَنْدُمُ إِنْ خَلَّكَ جَهْلُكَ تَنْدُمُ
٩ أبيات — ٤/ ٤٢٢

١٦ — وقال يهجو عياشا (قطعة) :

أَيَا مَنْ أَعْرَضَ اللَّهُ
عَنْ الْعَالَمِ مِنْ بُغْضِي
٤ أبيات — ٤/ ٣٨٥

١٧ — وقال يهجو عياشا (قطعة) :

صَدَّقَ أَلَيْتَهُ إِنْ قَالَ مُجْتَهِدًا
«لَا وَالرَّغِيفِ» فَذَلِكَ الْبِرُّ مِنْ قَسَمَةِ
٣ أبيات — ٤/ ٤٢٤

• هجأؤه له بعد موته :

١٨ — وقال يهجو عياش بن لهيعة بعد موته : (قطعة) :

إِنِّي عَلَى مَا نَأَلَيْتِي الصَّبُورُ
وَبَغِيرِ حُسْنِ تَجَلُّدِ لَجْدِيرِ
١٠ أبيات — ٤/ ٣٥٨

١٩ — وقال يهجو عياش بن لهيعة بعد موته : (قطعة) :

لَا سُقَيْتَ أَطْلَالُكَ الدَّائِرَةُ
وَلَا انْقَضَتْ عَثْرَتُكَ الْعَائِرَةُ
٩ أبيات — ٤/ ٣٦١

ثانيا : يوسف السراج شاعر مصر :

ليس لدينا شيء من أخبار السراج ، وخصوصته مع أبى تمام ، سوى إشارة على ابن عبد العزيز الجرجاني فى «الوساطة» ، «... وما عُدْتُ فى هذا الفصل قضية أبى تمام ولا خرجت عن شرطه» ، أن يقول فى يوسف السراج شاعر مصر فى وقته :

فَلَوْ بُشِّ الْمَقَابِرُ عَنْ زُهَيْرٍ لَعَوَّلَ بِالْبُكَاءِ وَبِالنَّحِيبِ
مَتَى كَأَنَّتْ مَعَانِيهِ عِيَالاً عَلَي تَفْسِيرِ بَقْرَاطِ الطَّيِّبِ
وَكَيْفَ وَلَمْ يَزَلْ لِلشَّعْرِ مَاءً يَرِفُ عَلَيْهِ رِيحَانُ الْقُلُوبِ (١)

وهجاء بقصيدة أخرى :

أُمْسِكْ بِلِ اسْتَمْسِكْ لَوْ قَعِ هَجَائِي فَلْتَسَامَنَّ عُذُوبَتِي وَأَجَاجِي
١١ بيتا ٤ / ٣٢٨

• أبو تمام فى الشام :

لم يخرج أبو تمام من مصر إلا بعد أن استضاءت نفسه بذلك النور الذى يضاعف الحس بالحياة. فيفجر من لآلائها كى يزيد من ظلمتها ، ويجعلها مسرحا للاقتران الرائع بين عبادة الحياة والنقمة عليها الأمر ، الذى يدفعه إلى القول :

أَحَاوَلْتُ إِرْشَادِي فَعَقَلِي مُرْشِدِي أَمِ اسْتَمْتِ تَأْدِيْبِي فَدَهَرِي مُوَدِّي
هُمَا أَظْلَمَا خَالِي ثُمَّتْ أَجْلِيَا ظَلَامِيَهُمَا عَنْ وَجْهِ أَمْرَدٍ أَشْيَبِ (٢)

عاد أبو تمام إلى الشام من مصر شاعراً ، وذلك سنة ٢٠٣ هـ ، وقد نزل الشام بعد عودته هذه إليها عدة مرات

(١) الجرجاني — الوساطة — ٢٠ ومطلع هذه القصيدة :

تَرَكْتُ النَّاسَ فِي شَكٍّ مُرِيبٍ
٩ أبيات ٤ / ٣١٥

يُوسُفُ جَحَّتْ بِالتَّعَجُّبِ الْعَجِيبِ

(٢) الديوان — ١ / ١٢ / ١٥٠ و ١٣ .

« أشعار أبي تمام في الشام :

أولا : موسى بن إبراهيم الرافقي ، أبو المغيث :

ولّى دمشق من قبل المعتصم ، المرة الأولى ثم الثانية ، بعد أن ولي بعده أبو الصالحات ثم دينار بن عبد الله بن أحمد بن محمد ، وعزل وأعيد ، ومات المعتصم وأبو المغيث على دمشق . وقد مدح أبو تمام أبا المغيث قبل أن يكون واليا على دمشق لأن أولى ولايته كانت أيام المعتصم ، والمعتصم لم يكن خليفة قبل سنة ٢١٨ هـ^(١) .

وقريب مما حدث مع عياش بن لهيعة في مصر ، تكرر مع أبي المغيث في الشام . أبو تمام يلح في الاستجداء ، والمملوح يضيق بالإلحاح ، ويخشى لدعة الهجاء فيسوف ، والشاعر لا يرحم .

مدح أبو تمام أبا المغيث بقصيدتين^(٢) ، وعاتبه بقطعة^(٣) ، وهجاه بأربع^(٤) .
(٢) ابن عساكر — تاريخ دمشق .

— وقال يمدح أبا المغيث موسى بن إبراهيم الرافقي :

وَعَلَا عَلَيَّ بِسَيْلِ لَوْلِيكَ غَاوٍ
٣٥ بيتا ١٢٦/٢

— وقال يمدح أبا المغيث موسى بن إبراهيم الرافقي :

صَرَفَ التَّوَى لَيْسَ بِالنَّكِيثِ
يَنْبُتُ مَا لَيْسَ بِالثَّيِّثِ
٢٨ بيتا ٣٢٣/١

(٣) وقال يعاتب موسى بن إبراهيم الرافقي في ضئله عليه بهجاه : (قطعة) :

إِنِّي لَأَمْتَجِي يَقِينِي أَنْ يُرَى
لِشَكْنِي فِي شَيْءٍ عَلَيْهِ سَبِيلُ
٧ أبيات ٤٨٦/٤

(٤) وقال يهجو أبا المغيث موسى بن إبراهيم الرافقي : (قطعة) .

أُنْظِيتُ فِي هَذَا الْأَثَامِ تُجَارِي
وَبَلَوْتُهُمْ بِمُفْصَّصَاتِ مَلَاهِي
١٣ بيتا ٣١٧/٤

— وقال يهجو موسى بن إبراهيم الرافقي : (قطعة) :

فَاضَ الْقَلَمُ وَغَاضَتِ الْأَحْسَابُ
وَاجْتُنَّتِ الْعُلُوءُ وَالْآذَابُ
١١ بيتا ٣١١/٤

— وقال يهجو موسى بن إبراهيم الرافقي : (قطعة) :

أُمُوسُ كَيْفَ رَأَيْتَ تُصَنَّبَ حَبَالِي
أَوْ لَيْسَ تَحْتَلِي فَوْقَ غُتْلِ الْخَائِلِ ؟
١١ بيتا ٤١٣/٤

— وقال يهجو موسى بن إبراهيم الرافقي (ولي نسخة : موسى بن مغيث) : (قطعة) :

أَيْ رَأَيْتَ وَأَيْ غَفَلَ صَجِجَ
لَمْ يُخَوِّلِكَ سَابِجِي وَتَرْجِي ؟
٩ أبيات ٣٣٣/٤

ثالثاً : أبو تمام في العراق :

لم يكن أبو تمام قد ذهب إلى بغداد حتى أيام مدائحه في ابن حسان يقول له في قصيدة نونية :

٤- بِالشَّامِ أَهْلِي وَبَعْدَ الدُّهَوَى وَأَنَا
٥- وَمَا أَظُنُّ النَّوَى تُرَضَى بِمَا صَنَعْتُ
٦- خَلَفْتُ بِالْأَفْقِ الْغُرْبَى لِي سَكَنًا

بِالرُّقَّتَيْنِ ، وَبِالْفُسْطَاطِ . لِأَخَوَانِي
حَتَّى تُطَوِّحَ لِي أَقْصَى خُرَّاسَانَ
قَدْ كَانَ عَيْشِي بِهِ حُلُوءًا بِحُلُوءِ (١)

والقصيدة تمثل « حال أبي تمام بعد تركه الشام ، فهو مفروق النفس بين تلك البلاد التي نزلها جميعاً ، ويذكر أهله بالشام ، ويحن إلى أخوانه بالفسطاط ويترحم إلى عيش كان حلواً بحلوان » .

* أشعار أبي تمام في العراق :

أولاً : محمد بن حسان الضبي : (أبو عبد الله النحوي) :

عن السيوطي : « قال ياقوت : كان نحويًا فاضلاً ، وأديباً شاعراً ، أدب أولاد المأمون ، وولاه مظالم الجزيرة ، وقُتِّسرين ، والعواصم ، والشعور سنة خمس عشرة ومائتين ، ثم زاده بعد ذلك مظالم الموصل . وأرميصة . وولاه المعتصم مظالم الرقة سنة أربع وعشرين ومائتين وأقره الواثق عليها » (٢) . وله في محمد بن حسان الضبي ثلاث قصائد (٣) ، وقطعة (٤)

(١) الديوان — ٣٠٩/٢ و ٣١٠/٤ — ٢٦
(٢) البيهقي — ٩٥ إلى ٩٧ .
(٣) السيوطي — بغية الوعاة — ٧٥/١ ، تحقيق حمد أبو الفضل إبراهيم — بيروت — دار الفكر ، ومعجم الأدباء ١٨/١١٩ .

— وقال يمدح محمد بن حسان الضبي ، وكان مدح بهذه القصيدة يحيى بن ثابت :
فَذَكَ أَكْبَرُ أَرْبَعٍ فِي الْعُلُوِّ كَمْ تَعْلِلُونَ وَأَنْتُمْ سُجْرَائِي
٢٢/١ بيتا — ٣٠

— وقال يمدح محمد بن حسان :
أَزْعَمْتُ أَنْ الرِّبْعَ لَيْسَ يَتِيْمُ
وَاللَّمْعَ فِي دِمْنٍ عَفَتْ لَا يَسْجُمُ !
٢٩ بيتا — ٢١٢/٣

— وقال يمدح محمد بن حسان :
أَلَقْتُ عَلَى غُلَابِي خَيْلَ أَمْرِئٍ عَلِيٍّ
تَوَى قَلْبُ دُونِي طَرْفَ ثُعْبَانٍ
١٨ بيتا — ٣١٢/٣

(٥) وقال يمدح محمد بن حسان الضبي (قطعة) :
مَا الْبَيْتُ نُوْدِيحٌ وَلَا الثَّانِي
الْبَيْنُ أَكْثَرُ مِنْ شَوْهِي وَأَخْزَائِي
١٣ بيتا — ٣٠٨/٣

ثم يترك محمد بن حسان إلى أذربيجان حيث عُلِّيَ بن مَرّ وله فيه قصيدتان وقطعة (١).

* رابعا : مرحلة التجوال :

أما الفترة فيما بين ٢٠٥ هـ و ٢١١ هـ ، فيقول عنها البيهقي : لا نكاد نعرف على درجة من التحقق شيئا عن أبي تمام ، ولكني أستظهر أن أبا تمام قد قضى هذه الفترة منتقلا بين العراق وخراسان والشام يحاول أن يؤسس سمعته ومجده في تلك الأنحاء المختلفة ، وأغلب ظني أنه جمع مختاراته الكثيرة في تلك الفترة من حياته .

والسبب عند البيهقي « قد يكون اضطراره إلى العيش من هذه السبيل لما لم يستمع الناس إلى شعره في تلك الفترة من حياته » (١) .

ويرجح البيهقي أن أبا تمام قد مدح آل عبد الكريم الطائي في حمص ، وهجا عتبة بن أبي عاصم في هذه الفترة ، وذلك قبل عودته إلى مصر ، ومدحه لعبد الله بن طاهر كان سنة ٢١١ هـ .

== وقال في أبي الحسن علي بن مر :

أَرَاكَ أَكْبَرْتَ إِذْمَانِي عَلَى الدَّمَنِ
وَقَالَ يَخَاطَبُ عَلَى بَنِ مَرٍّ ، وَيَسْتَهْدِيهِ قُرُوءًا :

ذَلَا سَفَرٌ وَالذَّارُ ثَنَائِي وَتُصْقِبُ
وَيَنْسَى سُرَاهُ مِنْ يُعَافِي وَيُصْحَبُ

١٦ بيتا / ٢٧٧

.. وقال يصف شوقه إلى علي بن مر : (قطعة) :

يَوْمَ الْفِرَاقِ لَقَدْ خُلِقْتُ عَظِيمًا
وَتَرَكْتُ جَسْمِي لَا سُوَيْتَ سَقِيمًا

٤ أبيات / ٥٣٩

(١) البيهقي — ٩٩ .

(٢) البيهقي — ١٠١ .

وقد مدح آل عبد الكريم بقصيدتين^(١)، وهجا عتبة بقصيدة وتسع قطع^(٢).

(١) — وقال مدح أحد بن عبد الكريم الطائي الحمصي :

يا دَارَ دَارَ عَلَيَّكَ إِهَامُ الثَّدَى وَاهْتَرَّ زَوْضُكَ فِي الثَّرَى فَتَرَادَا
٣٠ بيتا ١٠١/٢

— وقال مدح عبد الكريم (الطائين) :

أَرَامَةُ كُنْتُ مَأْلَفَ كُلِّ رِيحٍ لَوْ اسْتَمْنَعْتَ بِالْأَلْسِ الْقَدِيمِ
٢٩ بيتا ١٦٠/٣

(٢) — وقال يهجو عتبة بن أبي عاصم شاعر أهل حمص :

الدَّارُ لَاطِقَةٌ وَلَيْسَتْ تُنْطَلِقُ يَذُورِيهَا أَنَّ الْجَدِيدَ سَيُخْلِقُ
٣٦ بيتا ٣٩٣/٤

— وقال يهجو عتبة بن أبي عاصم (قطعة) :

لُبْتُ عَتَبَةَ يَغْوِي كَيُّ أَشَابَتُهُ اللَّهُ أَكْبَرُ أَلَى اسْتَأْسَدَ الثَّقَدُ
١١ بيتا ٣٤٠/٤

— وقال يهجو عتبة بن أبي عاصم (قطعة) :

أُعْتَبَةُ أَجْبَنُ الثَّقَلَيْنِ عُتْبَا يَجْهَلُكَ صِرْتُ لِلْمَكْرُوهِ نَصْبَا
١٠ أبيات ٣٠٢/٤

— وقال يرد على عتبة ، وكان هجا بنى عبد الكريم الطائين (قطعة) :

شِعْرِي ، أَلَى هَرَبْتُ لِي الطَّلَبِ وَلَوْ صَعِدَتْ السَّمَاءُ فِي سَبَبِ
١٠ أبيات ٣٠٥/٤

— وقال يهجو عتبة بن أبي عاصم :

يَحْيَى لِيَحْيَى الْبَطَالَةَ مُسَيِّحُ وَقَدَّرَ لِلْمَكَارِمِ مُسْتَيِّحُ
١٠ أبيات ٣٣١/٤

— وقال في عتبة :

أُعْتَبَةُ إِنْ طَلَّوَلَبَ اللَّيَالِي عَلَيَّكَ فَإِنَّ شِعْرِي مِمَّ مَسَاةُ
١٠ أبيات ٣٨٧/٤

— وقال يهجو عتبة بن أبي عاصم :

أَعْلَى يُقَدِّمُ عُتْبَةَ الْمُسْتَحْلِقُ هَنَاهَا يَطْلُبُ شَاوِرَ مَنْ لَا يُلْحَقُ
١٠ أبيات ٤٠٢/٤

— وقال يهجو عتبة بن أبي عاصم (قطعة) :

لُبْتُ عُتْبَةَ شَاعِرَ الْغُرَغَاءِ قَدْ ضَجَّ مِنْ غَوْدَى وَمِنْ إِبْدَالِي
٩ أبيات ٢٩٩/٤

— وقال يهجو عتبة بن أبي عاصم (قطعة) :

أُعْتَبْتُ ابْنَ الْفَعْلَةِ اللَّحْثَاءِ أَمِنْتُ مِنْ بَذَخِي وَمِنْ غُلَوَائِي
٨ أبيات ٢٩٨/٤

— وقال يهجو (وفي الأغاني أنها قيلت في عتبة — الديوان) (قطعة) :

أَفَى تُنْظِمُ قَوْلَ الزُّورِ وَالْفَنَدِ وَأَلَّتْ أَنْزَرَ مِنْ لَا شَيْءَ فِي الْعَدْوِ ؟
٥ أبيات ٣٥١/٤

* يحيى بن عمران القمى :

كان المأمون قد حط عن أهل الرى بعض ما عليهم من خراج فطمع أهل قم من المأمون في مثل ما فعل مع أهل الرى ، فلم يُجِبه ، فامتنعوا من الأداء ، فوجه إليهم علي بن هشام ، الذى حاربهم وظفر بهم ، وقتل يحيى بن عمران ، وهدم سور قم ... ، وكان ذلك في حوادث سنة ٢١٠ هـ (١) .

ولأى تمام رثاء في يحيى بن عمران القمى : يقول مطلعها :

لا تُغْدِلِي جَارَتِي أَتَى لَكَ الْعَدْلُ فَلَا شَوْى مَا رُزِنَتْهُ وَلَا جَلَّلُ
٣٦ بيتا — ٤ / ١٢١

خامساً : عودة أبى تمام إلى مصر :

في الفترة ما بين سنة ٢١١ هـ و ٢١٤ هـ ، قضى أبو تمام جزءاً منها في مصر وجزءاً في العراق ، وهو يمدح عبد الله بن طاهر لانتصاره على عبيد بن السرى في مصر في عهد المأمون ، قائلاً :

لَعَمْرِي لَقَدْ كَانَتْ بِيَصْرَ وَفَيْعَةً • أَقَامَتْ عَلَى قَصْدِ الْهُدَى كُلَّ مَا بَلَّ
عَلَى الْخُنْدَقِ وَمَا كَانَ حَوْلَهُ وَمَا قَدْ يَلِيهِ مِنْ فُضَاءٍ وَسَاحِلٍ (٢)

وفي يوم الثلاثاء لثلاث عشرة من ربيع الآخر سنة ٢١٤ هـ ، قُتِلَ أهل الخوف الثائرون والى مصر عُثْمَر بن الوليد ، فرثاه بقصيدة ذكر الديوان أنها أول أشعاره (٣)

(١) الطبرى — ٦١٤/٨ تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم — ط دار المعارف .

(٢) الكندى — الولاة والقضاة — ص ١٨١ .

(٣) وقال يربى عمير بن الوليد :

أُعِيدَى النوح معولة ، أُعِيدَى وَزِيدَى من بكائك ثم زِيدَى

٣٣ بيتا — ٤ / ٥٥

وفي الهامش يقول المحقق : لا ندرى على وجه التحقيق ، أهذه المراثية هي أول شعر قاله أبو تمام ، كما جاء في نسخ التبريزي ، وكما ذكر ابن المستوفى أم هي كما قال الصولي : من أول أشعاره وهو الأرجح ، فقد مات عمير بن الوليد هنا في حوادث مصر سنة ٢١٤ هـ ، حين استخلفه المعتصم على مصر ، إذ ثارت القيسية عليه بالخوف وقتلوه ، وكان الذى قتله مبارك الأسود (راجع : الولاة والقضاة للكندى) ، ولكننا نجد أنه في سنة ٢١٠ هـ أقبل عبد الله بن طاهر سائراً إلى مصر ، ونزل خندق عبد الله بن السرى .

وقطعة^(١) .

وفي رجب سنة ٢١٤ هـ يهزم عيسى بن زيد الجلودى فى التَّويزة ، وهو يومئذ
والى على مصر من قِبَل المأمون ، وهازمُوهُ هم الثائرون .

فيقول أبو تمام مادحا الثائرين من القيسية واليمانية . هاجيا الجلودى :

صَحْبِي قَفُوا مُلَيْتُكُمْ صَحْبًا فاقضُوا لَنَا مِنْ رَبْعِكُمْ نَحْبًا^(٢)

. وفى هذه السنة ، يترك أبو تمام مصر مرتحلا إلى العراق ، حيث يبتدئ أزهر
أيامه وأخصبها ، وأذخرها بالنتاج الأدبى .

== فى المحرم سنة ٢١١ هـ ، فقال أبو تمام قصيدة « لامية » ذكر الكندى بعض أبياتها (ص ١٨١) ،
ويذكر فيها انتصار عبد الله بن طاهر ، وهزيمة ابن السرى وخروجه هاربا إلى بغداد ، وأولها :
لَعَمْرِي لَقَدْ كَانَتْ بِمِصْرَ وَفَيْعَةٌ أَقْلَنْتْ عَلَى قَصْدِ الْهُدَى كُلَّ مَائِلٍ
وآخرها :

فأورده بغداد يَهْوِي بِرَجْلِهِ ذُمُولُ تُرَامِي فِي قِلاصِ ذَوَامِلِ
فأصبح قد زالت ظلال نعيمه وأى نعيم ليس يوما يزائل ؟
فعلى هذا ، لا يمكن أن تكون هذه المراثية أول أشعار أوى تمام ، إلا إذا أريد أول مراثيه « الديوان
... ٤ ، هامش ٥٥ .

(١) وقال يرقى عمر بن الوليد :

كُفَّ الذِّى أَضْحَيْتْ بِغَيْرِ تَنَانٍ وَقَنَائِهِ أَمَسَتْ بِغَيْرِ سِنَانٍ
١٤ بيتا ٤ / ١٤٤

(٢) . الديوان ٤ / ٣٢٠ (ثلاثون بيتا) ، وانظر الكندى — ١٨٨ .

(ب) الطور الثاني :

طور الازدهار (٢١٤ هـ / ٢٢٢ هـ)

معركتنا فاصلتان زلزلتا أمن الأمة الإسلامية في العصر العباسي الأول ، أُرْقِنَا مضجَعَهَا ، وزعزعنا استقرارها ، وجذبنا إليها جحافل الجيوش العباسية ، ورمت في أوثونها بعظماء القادة العسكريين ، والتهمتا العديد من الرجال ، وهدمتا المدن وخربتا البقاع ، وصارت على كل لسان ، وأخبارهما في كل بيت ، وهما معركة بَابِك الْخُرْمِي (٢٠١ هـ / ٢٢٢ هـ) ، ومعركة عُمُورِيَّة (٢٢٣ هـ) .

وأبو تمام شاعر يدور مع أحداث أمته حيث تلور ويجد نفسه في يَحْضُمُهَا ، مُنْشِغِلًا بِهَا: يفرح للانتصار ، ويحزن للاندحار ، ويمدح ويعاتب ويهجو ، حتى شَكَّلَتْ كُلَّ معركةٍ بِأحداثها ، وَرَجَّالِهَا الدائرين معها في ساحة القتال ، وَالْمُحَرِّكِينَ لَهَا في ساحة السياسة ، مُنَحْنِيَّ بَارِزًا في حياته ، لارتباطه بهم ، وارتباطهم بها ، بل واشترآكه في بعض مواقعها .

وكانت معركة بَابِك الْخُرْمِي ، بِأحداثها الجسام فرصة لأي تمام ، أن يزدهر شعره وتقوى آله ، ويتمكن من صنعته ، بعد أن عاصر المرحلة الأخيرة من المعركة ، وهي أشد المراحل شراسة ، وأعنفها ضراوة وقد انصهر أبو تمام في أوتونها ثماني سنوات حتى شاهد نهايتها .

أما معركة عمورية (٢٢٣ هـ) فواكبت بلوغه الغاية في فنه ، والنهاية في إتقانه ، والدرجة العالية في إبداعه ، حتى صار أحد أعلام الشعر آنذاك ، الذين لهم طريقة ، ولفنهم طابع ، ولشعرهم منهج .

وسأتوقف في حديثي عن معركة بابك عند المأمون ، محرك الفيالق ومنسق الحملات ، ثم أنتقل إلى القادة العسكريين الذين شاركوا في المعركة ، ثم هؤلاء الساسة الذين كان لهم ارتباط بالمعركة ، وسنرى كمًّا كبيرًا من شعر أبي تمام قد استنفدته هذه المعركة ، بالإضافة إلى معركة عُمُورِيَّة .

ومنظوري إلى هذه الأحداث سيكون من خلال أبي تمام وعلاقته بكل هؤلاء .

• أولاً : المأمون :

لم يكن من حظ المأمون أن يقضى على الخُرُمية ، وتَرَكَهَا ثِقَلَةً لِأَخِيهِ
المعتصم الذى قضى عليها فى مطلع عهده ، وكان ذلك قبل أن يخوض معركته
الظافرة مع الروم فى موقعة « عمورية » .

كان المأمون غارقاً فى مشكلات الجبهة الداخلية ، من ثورات وفتن ، وانشغل
فى معارك مع الروم الذين كانوا يؤازرون الخُرُمية بالمال والسلاح .

ومن جانب آخر ، حينما بلغه خبر الخُرُمية فى مطلع عهده ، أرسل إليهم يحيى
معاد بن مسلم ، مولى بنى ذهل أرمينية ، فلم يفعل شيئا ، فولى عيسى بن محمد
ابن أبى بخالد فلم يفعل شيئا ، فولى رزيق بن على بن الأزدي فعجز فيما عجز عنه
السابقون ، فولى محمد بن حميد الطوسي ، فقتل ، وفجّر قتله ينبوعاً غزيراً من
الحزن فى قلوب الناس بحمص وألهم استشهاداً أبا تمام شعراً من أجمل الشعر .

ولم يكن أبو تمام سعيد الحظ مع المأمون ، الذى لم يُعْطِهِ حَظَّهُ من الاهتمام
وظنّى أن ذلك لمدح أبى تمام لأبى دلف العجلي . مع مدح أبى تمام لآل على بن
أبى طالب مسaire لانتجاه الدولة ، ثم انقلاب المأمون عليهم ، مما أوغر صدر المأمون
على أبى تمام .

وقد مدح أبو تمام الخليفة المأمون بقصيدتين^(١) وقطعة^(٢)

• ثانياً : الحسن بن سهل :

أمير العراق فى عهد المأمون ووزير المأمون وأبو بوران التى تزوجها المأمون فى
حفل زفاف أسطوري ، وأخو الفضل بن سهل ذى الرياستين^(٣) .

(١) — وقال يمدح المأمون :
دَمَنَ أَلَمٌ يَهَا فَقَالَ سَلَامٌ كَمْ خَلَّ غَفَّةً صَبْرِهِ الْإِلَامُ ؟
١٥٠/٣ بيتا ٥٤

— وقال يمدح المأمون :
كُثِيفَ الْفِطَاءِ ، فَأَرْقَى أَوْ أَخْمِي لَمْ تُكْنِي فُطُنْتُ أَنْ لَمْ يَكُنْ
٤٦ بيتا ٤٣/٢

(٢) وقال يمدح المأمون :
يَا وَارِثَ الْمُلْكِ إِنَّ الْمُلْكَ مُحْتَسِبُ وَقَفَّ عَلَيْكَ إِلَى أَنْ تُنْشَرِ الصُّورُ
٤ أبيات ٢٢١/٢

(٣) الطبرى — تاريخ الطبرى — ١٠/٢٥٨ وما يليها سنة ٢٠٥ هـ إلى ٢١٠

وكان مقصد الشعراء ومدحه أبو تمام بقصيدتين^(١) ، وله في أبي القاسم ابن الحسن بن سهل عتاب^(٢) ، وعتاب آخر في محمد بن سعيد كاتب الحسن بن سهل^(٣) .

* ثالثا : الْمُطْلَبُ بن عبد الله الخُزَاعِي :

وَلِيَّ مصر سنة ١٩٨ هـ من قِبَل المأمون ، ثم صُرف بعد سبعة أشهر ونصف ، ثم وَلِيَهَا مرة أخرى سنة ١٩٩ هـ ، بعد خطوط بينه وبين السرى بن الحكم الذي كان مسجوناً ، فأطلقه عبد العزيز الجروى الخارج على المطلب بن الخُزَاعِي ، وسيطر السرى على مصر ومعه أهل خراسان ، وطلب المطلب منه الأمان على أن يسلم إليه الأمر ويخرج عن مصر ، وخرج المطلب سنة ٢٠٠ هـ مهجواً من الشعراء^(٤) ، ومن أبى تمام الذى هجاه بعد أن كان مدحه^(٥) .

(١) — وقال يمدح الحسن بن سهل :

وَكُنْتُ بِاسْتَعْلِفِ الْحَبِيبِ حَبَابِنَا
٢٧ يثا ١٣٨/١

أَلَيْسَ بِمَا كُنْتُ إِلَّا مُوَاهِبَا

— وقال يمدح الحسن بن سهل :

وَأَلْ مَا كَانَ مِنْ عَجَبٍ إِلَى عَجَبٍ
١٨ يثا ١٠٩/١

أُبَدْتُ أَسَى أَنْ رَأَيْتُ مُجْلِسَ الْقَصَبِ

(٢) وقال يعاتب أبا القاسم ابن الحسن بن سهل :

وَلَا زَالَ مَنْ حَارَتُهُ دَائِمَى الْكَلَمِ
٢١ يثا ٤٩٤/٤

أَبَا الْقَاسِمِ اسْلَمْ فِى وَفُودٍ مِنَ الْقَسَمِ

(٣) وقال يعاتب محمد بن سعيد كاتب الحسن بن سهل (قطعة) :

فَمَا بِأَذْنِكَ عَنْ أَكْرَمِيَّةٍ صَتَمُ
١١ يثا ٤٩٠/٤

مُحَمَّدُ بْنُ سَعِيدٍ أُرْعِنَى أَذْنًا

(٤) الكندي — الالة ، كتاب القضاة : ١٥٢—١٥٩ .

(٥) يقول أبو تمام في يعين :

أَنْتَ لَا تَقْبَلُ أَقْوَلَ الْكَلْبِ
بُخْلًا ، فَقَدْ أَنْصَلْتَ يَا مُطْلَبُ !
٤/٣٢٤

أَوَّلُ عَمَلِي بِنِكَ فِيمَا أَرَى
مَدَحُكُمْ كَذِبًا فَجَانَّتِي

وليس في الديوان ذكر لمدحة أبى تمام ، ويبدو أنه لم يضمها للديوان .

« رابعا : هاشم بن عبد الله بن مالك الخزاعي :

ولّى مصر من قِبَل المأمون سنة ١٩٨ هـ بعد أن عزل عباد بن محمد ، ولكثرة الاضطرابات في مصر ، وانقسام أهلها إلى فريق يوالى الأمين ، وآخر يوالى المأمون ، ظل المأمون يولى الولاة ثم بعد قليل يعزلهم ، وكان هاشم الخزاعي أحد الذين طبقت عليهم قاعدة التولية والعزل ، وأضيف إليه القبض والحبس^(١) .

ولأى تمام قصيدة يرثى بها هاشم بن عبد الله هذا^(٢) .

« خامسا : أبو الحسين محمد بن الهيثم بن شبانة :

كان واليا على الجبل أيام المأمون ، وفي الأغاني لأبى الفرج : « أخبرنى الصولى ، أخبرنى الحسن بن وداع كاتب الحسن بن رجاء قال : حضرت أبا الحسين محمد بن الهيثم ، وأبو تمام ينشده :

أُسْقَى دِينَارَهُمْ أَجَشُّ هَزِيمٌ وَغَدَّتْ عَلَيْهِمْ نُصْرَةٌ وَنَعِيمٌ

قال : فلما فرغ أمر له بألف دينار ، وخلع عليه خِلعة حسنة ، وأقمنا عنده يومنا فلما كان من غد ، كتب إليه أبو تمام :

فَدَكَسْنَا مِنْ كِسْوَةِ الصَّيْفِ جِرْقٌ مُكْتَسِرٌ مِنْ مَكَارِمِ وَمَسَاعٍ^(٣) .

فقال محمد بن الهيثم : ومن لا يُعْطَى على هذا مُلْكُهُ ؟ والله لا يبقى في دارى ثوب إلا دفعته إلى أبى تمام ، فأمر له بكل ثوب كان يملكه في ذلك الوقت^(٤) .

(١) النجم الزاهرة — ١٥٧ .

(٢) وقال يرثى هاشم بن عبد الله مالك الخزاعي :

لَيْتَنَا وَصَرَفَ الدَّهْرُ لَيْسَ بِنَائِمٍ

خُزِمْنَا لَهُ قَسْرًا بِغَيْرِ خَزَائِمٍ

٣٥ بيتا ٤/ ١٢٩

(٣) الجُرْقُ : السَّخِيُّ .

(٤) الأغاني : ١٦ / ٣٩٣ ، وانظر في ترجمته مروج الذهب للمسعودى ١ / ١٣ ، وأخبار أبى تمام

للصولى ، ١٨٨ — ١٩٠ .

وقد مدحه أبو تمام بسبع قصائد^(١) وقطعتين^(٢) .

- (١) فـ وقال يمدح أبا الحسن محمد بن الهيثم بن شبانة :
 قَفُّوا جَلْدُوا مِنْ عَهْدِكُمْ بِالْمَعَادِ وَأَنْ هِيَ لَمْ تَسْمَعْ لِنَشْدَانِ نَاشِدِ
 ٥٠ بيتا ٦٨/٢
- وقال يمدح أبا الحسن محمد بن الهيثم بن شبانة :
 لَجَرَجُ أَسَى قَدْ أَقْفَرَ الْجَرَجُ الْفَرْدُ وَكَغْ جَسَى عَيْنٍ يَحْتَلِبُ مَلَهَا الرَّجْدُ
 ٥٠ بيتا ٨٠/٢
- وقال يمدح ابن شبانة : أبا الحسن محمد بن الهيثم :
 تَرْتُ قَرِيدَ مَكَامِجٍ لَمْ يُنْظَمْ وَالذَّمْعُ يُحْمِلُ بَعْضُ ثَقُلِ السُّعْمِ
 ٤٠ بيتا ٢٤٨/٣
- وقال يمدح محمد بن الهيثم بن شبانة :
 أَسْقَى طُلُوبَهُمْ أَجَشُّ هَزِيمُ وَغَدَتْ عَلَيْهِمْ نَضْرَةٌ وَلَيْعُمُ
 ٣٥ بيتا ٢٨٩/٣
- وقال يمدح محمد بن الهيثم بن شبانة ، من أهل مرو ، وهجو أبا صالح بن يزيد وبعرض به ،
 وكتب بها إليه :
 سَلَامٌ اللَّهُ عِلَّةَ رَمَلٍ نَحْبٍ عَلَى ابْنِ الْهَيْثَمِ الْمَلِكِ الْقَلْبِ
 ٣٤ بيتا ٢٨٢/١
- وقال يمدح أبا الحسين محمد بن الهيثم بن شبانة :
 تَوَارَى لِي صَوَاحِبُهُ تَوَارَى كَمَا فَاجَاكَ سِرْبٌ أَوْ صَوَارَى
 ٣٢ بيتا ١٥٢/٢
- وقال يمدح محمد بن الهيثم بن شبانة :
 دِيمَةٌ سَمْحَةُ الْقِيَادِ سَكُوبُ مُسْتَفِيئٌ بِهَا الثَّرَى الْمَكْرُوبُ
 ١٨ بيتا ٢٩١/١
- (٢) — وقال يمدح محمد بن الهيثم بن شبانة ، ويذكر خلعة أحلها عليه :
 قَدْ كَسَانَا مِنْ كِسْوَةِ الصَّيْفِ يَحْرِقُ مُكْتَسٍ مِنْ مَكَارِمِ وَسَاعِ
 ١٠ أبيات ٣٤١/٢
- وقال يمدح أبا الحسن محمد بن الهيثم بن شبانة ، ويهته بالعافية :
 كَانَتْ صُرُوفُ الزَّمَانِ مِنْ قَرَقِ وَكُنْ أَهْلُ الْإِعْدَامِ فِي وَرَقِ
 ٤٠٤/٢

« سادسا : دينار بن عبد الله :

استخلفه المأمون على جنده ، بعدما أصيب الحسن بن سهل بالسوداء^(١) ،
ولأى تمام قصيدة فيه يمدحه^(٢) .

« سابعا : الحسن بن رجاء بن أوى الضحاك (الكاتب) :

تولى الجبل فى عهد المأمون ، من كتاب الدولة العباسية ، كان ذكيا أديبا
شاعرا ، قال المبرد : « وحدثنى الحسن بن رجاء قال : قدم علينا على بن جبلة
(العكوك ت ٢١٣ هـ) إلى عسكر الحسن بن سهل ، والمأمون هناك بانبا على
خديجة بنت الحسن المعروفة بـ « بُوران » ، فقال الحسن ، ونحن إذ ذاك نُجْرى
(نعطى) على نيف وسبعين ألف ملاح ، وكان الحسن بن سهل يسهر مع
المأمون يتصبَّح ، فيجلس إلى الناس إلى وقت انتباهه — فلما ورد على قلت : قد
ترى شغل الأمير ، قال : إذا لا أضيع معك .. الخ^(٣) .

وقال الصولى : حدثنا عون بن محمد الكندى ، قال : حدثنى محمد بن سعد
أبو عبد الله الرقى — وكان يكتب للحسن بن رجاء — قال : قدّم أبو تمام مدحا
للحسن بن رجاء ، فرأيت رجلا علّمه وعقله فوق شعره ، واسنشدته الحسن بن
رجاء ، ونحن فى مجلس شرب ، فأنشدته :

كُفِّ وَغَاكِ فَإِنِّى لَكَ قَالِى لَيْسَتْ هَوَادِى عَزَمَتِى بِتَوَالِى
أُأَذُو عَرَفَتِ فَإِنْ عَرَّتْكَ جَهَالَةٌ فَأَنَا الْمُقِيمُ قِيَامَةَ الْعُدَالِ

(١) الطبرى — تاريخ الطبرى — ٥٦٨/٨ تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم .

(٢) وقال يمدح دينار بن عبد الله :

مَهْةً التَّقَا لَوْلَا الشَّوَى وَالْمَايُضُ وَإِنْ مَحَضَ الإِعْرَاضَ لِي مِنْكَ مَا حِضُ

٢٦ بيتا ٢٩٤/٢

(٣) المبرد — ٣٠٨/١ ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، وانظر الأغاني — ١٠٠/٥ ط ساسى ،
والطبرى — تاريخ الطبرى — ٣١٤/٣ ط أوربا ، والصولى — أخبار أوى تمام — ١٦٧ وما بعدها ،
وبنت الشاطىء — رسالة الغفران — ٤٨٣ ط دار المعارف .
كُفِّ وَغَاكِ : يَكْنِى وَغَاكِ أَوْ وَعَاكِ : صَوْتِكَ .

فلما قال :

عادت له أيامه مُسَوِّدَةٌ حَتَّى تَوَهَّمُ أَنَّهُنَّ لَيَالِي

قال له الحسن : والله لا تسود عليك بعد اليوم ، فلما قال :

لَا تُثَكِّرِي عَطَلَ الْكَرِيمِ مِنَ الْغِنَى فَالسَّيْلُ حَرْبٌ لِلْمَكَانِ الْعَالِي
وَتَنْظُرِي حَبَبَ الرِّكَابِ يَنْصُهَا مُحْيِي الْقَرِيضِ إِلَى مُمِيتِ الْمَالِ

قام الحسن بن رجاء وقال : والله لا أتمتها إلا وأنا قائم ، فقام أبو تمام لقيامه ،
وقال :

لَمَّا بَلَّغْنَا سَاحَةَ الْحَسَنِ انْقَضَى عَنَّا تَمَلُّكَ دَوْلَةِ الْإِمْحَالِ
... الخ

(عدد الصولى ستة أبيات) ، فتعانقا وجلسا ، فقال له الحسن : ما أحسن
ما جليت هذه العروس (١) .

وقد مدح أبو تمام الحسن بن رجاء بقصيدة ومقطوعة (٢) .

* ثامنا : أبو الفضل جعفر الخياط :

أحد قواد المأمون فى معارك البيزنطيين سنة ٢١٥ هـ (٣) . ومدحه بقصيدة ،
قال ابن دريد : هذه القصيدة من أول أشعاره ، وليست فى جعفر ، وقال
الصولى : قال أبو مالك : هى له وهى من أول شعر قاله ، وليست فى الخياط ،
وقال ابن المستوفى فى نسخة : قال أبو مالك وليست غيرها فيه (٤) .

(١) الصولى — أخبار أى تمام — ١٦٧ وما بعدها .

(٢) — وقال يمدح الحسن بن رجاء ويطلب منه فرسا :

جَرَّتْ لَهُ أَسْمَاءُ حَبْلِ الشَّمْسِ وَالْوَصْلُ وَالْهَجْرُ نَعِيمٌ وَهُوَ
٢٧ يتا ٢٧٤/٢

— وقال يمدح الحسن بن رجاء (قطعة) :

كَفَى وَغَاكِ فَإِنِّى لَكَ قَالَى لَيْسَتْ هَوَايَ غَزَبَتِى بِزَالَى
١٣ يتا ٢٦/٣

(٣) الطبرى — تاريخ الطبرى — ٨/ ٦٢٤ ط دار المعارف .

(٤) أبو مالك : هو عون بن محمد الكاتب ، راوى شعر أبى تمام ، وأحد أصحاب ابن الأعرابى — معجم
الأدباء ١٦/ ١٤٥ .

يقول في مطلع قصيدته :

شَجَا فِي الْحَشَى تَرْدَادُهُ لَيْسَ يَفُتَّرُ بِهِ صُنْنَ آمَالِي وَإِنِّي لَمُفْطَرُّ

١٨ بيتا ٢/ ٢١٤

« تاسعا : محمد بن وهيب الحميري الشاعر :

في الأغاني : « هو شاعر من أهل بغداد ، من شعراء الدولة العباسية ، كان يستمنح الناس بشعره ، ويتكسب بالمدح ، ثم توسل إلى الحسين بن سهل بابن رجاء بن أبي الضحاك ومدحه ، فأوصله إليه ، وسمع شعره ، فأعجب به ، واقتضبه لنفسه وأوصله إلى المأمون ، حتى مدحه وشفع له ، فأسنى جائزته ، ثم لم يزل منقطعا إليه حتى مات » ... ، وفي الأغاني فيما يخص أبا تمام « قال محمد بن وهيب الشاعر : لما تولى الحسن بن رجاء بن أبي الضحاك الجبل ، قلت فيه شعرا وأنشدته أصحابنا دِغْبَل بن علي ، وأبا سعيد الخزومي ، وأبا تمام الطائي ، فأستحسنوا وقالوا : هذا لعمرى من الأشعار التي تلقى بها الملوك ... » (١) .

وقد هجاه أبو تمام بقطعة (٢) .

« عاشرا : قادة معركة بَابَك الذين مدحهم أبو تمام :

كانت بلاد الفرس التي نشأ فيها بابك كثيرة المعتقدات والبدع ، سواء كان ذلك قبل الإسلام أم بعده ، ولذلك ظهرت فيها الطوائف الدينية على اختلاف أشكالها ، ومنها طائفة الخُرَّمِيَّة (٣) التي أسسها مزدك في أيام قُبَاذ أبي كسرى الأول ، المعروف بأنو : روان ، وقد نشأت من طائفة الخُرَّمِيَّة المزدكية طائفة الخُرَّمِيَّة البَابَكِيَّة التي تنسب إلى بابك مُدَّعِي الألوهية ، وقد عكّر صفو الدولة العباسية أيام المأمون وأخذ أمره يتفاقم إلى أيام المعتصم .

(١) الأغاني — ٤٧/ ١٩ وما بعدها ، تحقيق عبد الكريم إبراهيم الزبالي ، ط الهيئة المصرية العامة ١٩٧٢ م .

(٢) وقال يهجو محمد بن وهيب الشاعر الحميري :

لا تَعْبَلَنَّ عَلَيْكَ بَعْدَ نَهَارٍ وَغَنَا إِلَيْكَ تُجَهِّزُ الْأَشْعَارُ

١٠ أبيات ٤/ ٣٥٥

(٣) البغدادى — الفرق بين الفرق — ٢١٥ .

وفي عهد المعتصم تزايد قلق أهل بغداد من بآبك الحرّمي ، ودخلت آذربيجان تحت حوزته ، وأعانه ملك أرمينية وامبراطور الدولة البيزنطية ، فانتشرت جيوشه ، وأدخل الرعب في نفوس أهل البلاد الواقعة بين آذربيجان وإيران التي كانت تموج بالمذاهب المتطرفة .

ومن مبادئ الحرّمية^(١) تحويل الملك من العرب إلى الفرس والمجوس ، ومن مبادئهم تأليه البشر ، ومبدأ الرجعة التي قال بها غلاة الشيعة ، وكانوا يزعمون « أن الرسل كلهم على اختلاف شرائعهم وأديانهم يحصلون على روح واحدة ، وأن الوحي لا ينقطع أبدا ، وكل ذي دين مصيب عندهم ، إذا كان راجي ثواب وخاشع عقاب ، ولا يرون تهجينه التخطي إليه بمكره ، ما لم يرم كيد نخلتهم ، وخسف مذهبهم... » ويعظمون أمر أي مسلم الخراساني ، ويلعنون أبا جعفر علي قتله ، ويكثر الصلاة على فيروز لأنه من ولد فاطمة بنت أبي مسلم ، ولهم أئمة يرجعون إليهم في الأحكام ورسل ينورون بينهم ، ويسمونهم « فريشتكان » ، ولا يتبركون بشيء تبركهم بالخمور والأشربة وأصل دينهم القول بالنور والظلمة... ، ووجدنا منهم من يقول بإباحة النساء... ، وإباحة كل ما يستلذ وينزع إليه الطبع^(٢) .

ويقول اليعقوبي : إن بآبك تحرك بتحريض حاتم بن هرثمة « لما قتل المأمون أباه هرثمة بين أعين ، تحرك فغلب على عمل آذربيجان ، وبلغ المأمون الخبر فولى يحيى ابن معاذ بن جبل مولى بني ذهل أرمينية ، وأمره بحرب بآبك ، ففعل ذلك وأوقع يحيى بن معاذ ببابك وقعات لم يظهر عليها في وقعة منها ، وكان المأمون قد أمر عيسى بن محمد بن أبي خالد ، القائد المحارب كان أيام الخلع ، فلما لم يحد أثر يحيى ولي المأمون عيسى أرمينية وآذربيجان... ، ولقيه بابك فهزمه... ، واستعظم أمر بابك بـ « البَدْ » فولى المأمون رزيق بن صدقة الأزدي ، فلم يصنع شيئا ، فولى محمد بن حميد الطوسي ، فقتل بعد صراع رهيب مع بابك^(٣) . واستشهد محمد بن حميد الطوسي ألهم أبا تمام شعرا من أجمل الشعر .

(١) البلخي — البدء والتاريخ ، ١٣٤/ ٥ .

(٢) البلخي — البدء والتاريخ ، ٣١-٣٠/ ٤ .

(٣) اليعقوبي — تاريخ اليعقوبي ، ٥٧٥/ ٢ .

يقول ابن الأثير ، عن « ابن حُميد الطُّوسِي » فسلك المضايق وكان كلما جاوز مضيقاً أو عقبة ، ترك عليه من يحفظه من أصحابه إلى أن نزل « بهشتاسر » وحفر خندقاً وشاور في دخول بلد بَابَك ، فأشاروا عليه بدخوله من وجه ذكروه له ، فقبل رأيهم وعَبَّأ أصحابه ، وجعل على القلب : محمد بن يوسف بن عبد الرحمن الطائي المعروف بأبي سعيد (ممدوح أبي تمام) ، وعلى الميمنة السعدي بن أصرم (هو : المهدي بن أصرم) (ممدوح أبي تمام كذلك) ، وعلى المسيرة العباس بن عبد الجبار اليقطيني ، ووقف محمد بن حميد خلفهم في جماعة ينظر إليهم ، ويأمرهم بسد خلل إن رآه ، فكان بابك يشرف عليهم من الجبل مقدار ثلاثة فراسخ ، وخرج عليهم الكُفَّاء ، وانحدر بابك إليهم فَيَمِّنَ معه ، وانهزم الناس ، فأمرهم أبو سعيد ومحمد بن حميد بالصبر فلم يفعلوا ، ومروا على وجوههم ، والقتل يأخذهم ،...، وصبر محمد بن حميد مكانه ، وفر من كان معه غير رجل واحد ، وسار يطلبان الخلاص فرأى جماعة وقتالا فقصدهم ، فرأى الحُرْمِيَّة يقاتلون طائفة من أصحابه ، فحين رآه الحُرْمِيَّة قصده ، لما رآوه من حسن هيئته ، فقاتلهم وقتلوه ، وضربوا فرسه بمزاريق ، فسقط إلى الأرض ، وأكبوا على محمد بن حميد فقتلوه ، وكان محمد ممدوحاً جواداً ، فزناه الشعراء ، وأكثروا منهم الطائي ، فلما وصل خبره إلى المأمون عَظُمَ ذلك عنده (١) .

ويقول البديعي : « إن أبا تمام لما بلغه خبر قتله ، غمس طرف رداءه في مداد ثم ضرب به كتفيه وصدرة ، ثم أنشد القصيدة التي تمنى أبو دلف لو كان هو المقتول وقيلت فيه :

كَذَا فَلْيَجِلَّ الْخَطْبُ وَلْيَفْدَجِ الْأَمْرُ فَلَيْسَ لِعَيْنٍ لَمْ يَفُضْ مَاؤُهَا عُلُرُ (٢)

وقد رثى أبو تمام ابن حُميد الطُّوسِي بقصيدتين وقطعة (٣) ، وظلت ذكره

(١) ابن الأثير - تاريخ الكامل - ٦ ، حوادث سنة ٢١٤ هـ ، والنجوم الزاهرة - ٢ / ١٩٠ ، والطبري ٥٤٩ / ٨ .

(٢) البديعي - هبة الأيام - ١٤١ .

(٣) - وقال يثرب محمد بن حميد الطائي :

كَذَا فَلْيَجِلَّ الْخَطْبُ وَلْيَفْدَجِ الْأَمْرُ فَلَيْسَ لِعَيْنٍ لَمْ يَفُضْ مَاؤُهَا عُلُرُ

٣٠ بيتاً ٧٩ / ٤

ترفرف على قصائد أى تمام كلما سنحت الفرصة^(١) حتى أنه حيناً أسمعه بعض

=

— وقال يرى محمد بن حميد ، ويسمى قحطية ، ويقال قحطبة أخوه :
يَأْبَى وَيُغَيِّرُ أَبَى وَذَاكَ قَلِيلُ ثَأِرٍ عَلَيْهِ ثَرَى التَّجَاجِ مَهِيلُ
٣٠ بيتا ١٠١/٤

— وقال يرى محمد بن حميد : القطعة
مُحَمَّدُ بْنُ حُمَيْدٍ أَخْلَقَتْ رِسْمُهُ أَرِيْقُ مَاءِ الْمَعَالِي مُذْ أَرِيْقُ دُمُهُ
٦ أبيات ١٣٧/٤

(١) — وقال يرى بعض بنى حميد فى مرثية أنى الفضل الحميدى :
صَحَّحَ الدُّمْعُ لى أَوْ نَاصَحَ الْكَمْدُ لَقَلْنَا صَحْبَانِى الرُّوحَ وَالْجَسَدُ
٢٥ بيتا ٧٤/٤

— وقال يرى بعض بنى حميد بن قحطبة (قطعة) :
أَيُّ الْقُلُوبِ عَلَيْكُمْ لَيْسَ يَنْصَدِعُ وَلِئى نَزَمَ عَلَيْكُمْ لَيْسَ يَنْتَحِيحُ ؟
١٥ بيتا ٨٩/٤

— وقال يرى بعض بنى حميد (قطعة) :
الْبَيْتُ أَذْرَجُ زَيْدُ الْخَيْلِ فِى كَفَنٍ وَالْحَلْ مَقْفُودُ ذَمِيعِ الْأَعْيُنِ الْهَيْتُنِ
١٢ بيتا ١٣٩/٤

— وقال يرى أبا نصر محمد بن حميد (قطعة) :
أَصَمَّ بِكَ التَّائِبِ وَإِنْ كَانَ أَسْمَعَا وَأَصْبَحَ مَقْنَى الْجُودِ بَعْدَكَ بَلَقَا
١٠ أبيات ٩٩/٤

وقال فى غيبة أحمد ومحمد بن حميد (وذكره فى الصفات) (قطعة) :
طَوَّيْتُ الْمَنَايَا بَيْنَ الْهُوَ بِلْدَةٍ وَقَدْ غَابَ عَنِّي أَحْمَدُ وَمُحَمَّدُ
٨ أبيات ٥١٠/٤

— وقال يمدح بعض بنى حميد ، ويخص أصرم بن حميد (قطعة) :
بَيْسَى حُمَيْدٍ اللَّهُ فَضْلُكُمْ أَبْقَى لَكُمْ أَصْرَمًا فَاسْتَعْلَكُمْ
٧ أبيات ٢٧٠/٣

— وقال يرى بعض بنى حميد ، وقد مات بعد أنى نصر محمد — وهو الأخير — أخوان له يقال
لأحدهما محمد وللآخر قحطية (قطعة) :
ذَكَرْتُ مُحَمَّدًا يَقْتُلُ مُحَمَّدُ وَقَحْطَبَةُ ذَكَرُوا طَوِيلَ الْجَلَالِ
٥ أبيات ١١٩/٤

حميد ابن قحطبة بن شبيب الطائى ، من قواد الدولة العباسية الشجعان وكان والياً على مصر —
الطبرى حوادث : ١٤٣ (٥١٥/٧) ، والنجوم الزاهرة — ١/٢ — ٣٥ .
=

بنى حميد وأزبى عليه بعدما قُتل مُحَمَّد بن حميد ، لم يصرح أبو تمام بهجائه ، واكتفى بالتعريض^(٢) .

* ومن قادة معركة « بَابَك » الذين مدحهم أبو تمام :

* أولا : محمد بن يوسف بن عبد الرحمن الطائي المعروف بأبي سعيد الثغري :

ويلقب بالثغري نسبة لعمله معظم أيامه في ثغور المسلمين ، ويقول الهبيتي :
« ويظهر لي أن معرفة أبي تمام بأبي سعيد كانت قبل سنة ٢١٤ هـ ، فلأبي تمام فيه شعر يدل على أنه كان صغير السن يوم قاله ، وأن أبا سعيد لم يكن ينظر إليه بعين الاعتبار ، يقول :

فَلَيْسَ شَطَطُ الدِّيَارِ وَغَالِ الدَّهْرِ	في آلف وفي مألوف
وَتَبَدَّلْتُ بِالْبَشَاشَةِ حُزْنًا	بَعْدَ لَهْوٍ فِي مَرْبَعٍ وَمَصِيفٍ
فَعَزَّيْتُ بِأَنْ عِرْضِي مَصُونٌ	سَائِعُ الْوَرْدِ، وَالسَّمَاحُ حَلِيفِي
ثُمَّ عَلِمَى عَلَى حَادِثَةِ سِنِي	بِصُرُوفِ الدَّهْورِ وَالتَّصْرِيفِ ^(٢)

٦-٣/ ٤٧٧/ ٤

= — وفي مدحه لأبي سعيد الثغري ، يقول :
صَدَّقْتُ مَدْحِي فَيْكَ جِيْنِ رَعْبَتِي

يَتَحَرَّيْ بِالسَّيِّدِ التُّشْتَهِيْدِ
١١/ ١٣٧/ ٢

وذلك في قصيدة :

« دَاعِ دَعَا بِلِسَانِ هَادٍ مُرْشِدٍ	فَأَجَابَ عَزَمَ هَاجِدٌ لِي مُرْقِدٍ
--	---------------------------------------

١١/ ١٣٧/ ٢

وبالهامش : في النظم في شرح شعر المتنبى وأبي تمام ، لابن المستوفى : في نسخة يعنى محمد بن حميد الطائي ١٣٧/ ٢ .

١٣٧/ ٢

(١) وقال يعرض ببعض بنى حميد ، وقد أسمعه وأرى عليه (أى زاد في التطول) بعد ما قتل محمد بن حميد ، ولم يصرح بهجائه ، لمدحه إياهم ولأنه طائي :

إِذَا جَارَيْتَ فِي حُلُقِي دَرِيثًا	فَأَنْتَ وَمَنْ تُجَابِيهِ سَوَاءٌ
--------------------------------------	------------------------------------

٩ أبيات ٤/ ٩٦

(٢) مطلعها :

نطقت مقلة الفتى الملهوف فتشكت بفيض دمع ذروف
وفي الديوان : وقال يعاتب ابن أبي سعيد يوسف بن محمد بن يوسف ٤/ ٤٧٧ .

وله فيه أبيات لها نفس الروح ، أولها :

حَلَّ الأَمِيرُ مَحَلَّ رِفْدِ الرَّافِدِ . وَمُيِّحُ طَارِفِ مَالِهِ وَالتَّالِدِ

١/١٥١/٢

ويذكر الصولي عنه أيضا ، أنه كان من مرو ، وظنى به أنه اتصل به في خراسان قبل مقدمه للمرة الثانية ، أى قبل سنة ٢١١ هـ ، وربما يكون عرف عن طريقه آل حميد^(١) .

وظلت علاقة أبى تمام بأبى سعيد تشتد آصرتها مع الأيام . وأبو سعيد مشغول بالحفظ على ثغور المسلمين ، والاشتراك في معارك بابك الخرمي ، ومات المأمون سنة ٢١٨ هـ بالثغور ، وفي سنة ٢٢٠ هـ وجّه المعتصم بالأفشين لحرب بابك بعد أن عقد له على الجبال ، وقبل ذلك كان أبو سعيد باذريجان بأمر المعتصم فيقول الطبري : « أنه لما أفضى الأمر إلى المعتصم ، وجّه أباه سعيد إلى أردبيل ، وأمره أن يبنى الحصون التي خربها بابك فيما بين زنجان وأردبيل ، ويجعل فيها الرجال مسالخ لحفظ الطريق لمن يجلب الميرة إلى أردبيل ،...، ووجه بابك سرية له في بعض غاراته ، وصير أمرهم رجلاً يقال له معاوية ، فأغار على بعض النواحي ، ورجع منصوراً ، فبلغ ذلك أباه سعيد ، فخرج إليه وواقعه ، وهزمه ، وهى أول هزيمة على أصحاب بابك » ، فلما جاء الأفشين أذربيجان كان من قواده أبو سعيد وقد أنزله برستاق يسمى « خش » وفي هذه السنة ٢٢٠ هـ كانت بين بابك والمسلمين موقعة مشهورة في شعر أبى تمام ، يذكرها دائماً في مدحه أباه سعيد وهى موقعة « أرشق » .

وفي سنة ٢٢٢ هـ فتحت « البذ » مدينة بابك ، ودخلها المسلمون . وخرّبوها واستباحوها ، وفي هذا الفتح كان مع « الأفشين » ممدوح أبى تمام ومهجوّه كذلك « جعفر الخياط » ، وكان أول من اشتبك مع الخرمية على باب مدينتهم ، وساعدهم في ذلك جماعة من المطوعة ، تحت إمرة أبى دلف العجلي (ممدوح أبى تمام) ،...، ولما جاء موعد الهجوم على « البذ » رتب الأفشين قواده ، بحيث كان تل « البذ » محاصراً من كل مكان ، ثم هاجم المدينة بقواده الأربعة ، ففى المقدمة جعفر مما يلي الباب وإلى جانبه أبو سعيد الثغرى ، ودارت

(١) البيهقي - ١٠٥ و ١٠٦ .

الحرب واشتد الضيق بمن في المدينة ، وطلب بابك أمان أمير المؤمنين ، ولكنه طلب التأجيل إلى الغد ، فنصحه الأفشين بأن يكون ذلك اليوم ، وأن يرسل الرهائن ، فقبل ، وبينما الأفشين في تلك المفاوضات إذ أتاه الخبر أن طلائع عسكر المسلمين قد دخلوا المدينة ، وأنهم يحاصرون بابك في قصر من قصوره ، وهرب بابك في وادٍ كثير الشجر والعشب ، طرفه بأذريجان وطرفه الآخر بأرمينية ، وسار بابك على وجهه في جبل أرمينية ، ووقع بابك في يد ابن سنباط الذي عرفه وخدعه عن نفسه ، وأرسل إلى الأفشين يعلمه بمكانه ، فأرسل إليه الأفشين بأبي سعيد وآخر ، وقبض عليه أبو سعيد وصاحبه ، وسار به إلى الأفشين الذي كافأه ابن سنباط ومن معه وكتب إلى المعتصم بذلك ، فأمره بالقلع به عليه^(١) .

وكل خطوة من هذه الخطوات ، التي ذكرتها — عن الطبرى — والتي لم أذكرها وردت في شعر أوى تمام في مدحه لكل من شارك في هذه المعركة الفاصلة من الأبطال ، ومنهم أبو سعيد الثغرى .

والقصائد والقطع التي نظمها أبو تمام في أوى سعيد الثغرى ، تسمح لي بأن أطلق على أوى تمام لقب « شاعر أوى سعيد الثغرى » فقد نظم فيه أبو تمام ثلاثين قصيدة وقطعة بالإضافة إلى قطعة يعاتب فيها ابنه ، يوسف بن محمد ، والثلاثون قصيدة وقطعة منها خمس عشرة قصيدة ، وأربع عشرة قطعة ، يتراوح طول القصائد ما بين (٧٣) بيتا إلى (١٦) بيتا ، ويتراوح طول القصائد ما بين (١٥) بيتا إلى أربعة أبيات بالإضافة إلى بيتين قالهما فيه مدحا ، وعدد الأبيات كلها (٨٦٦) بيتا من (٤٥٩٥) بيتا في المدح ، وليس هناك مملوح لأوى تمام حظي بما حظي به أبو سعيد الثغرى من شعر أوى تمام^(٢) .

(١) الطبرى — تاريخ الطبرى — ١١/٩ وما بعدها ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم .

(٢) — وقال مدح أبا سعيد محمد بن يوسف :

مَاغْدَلْنَا كَذَا نَجِيبَ الْمَشُوقِ كَيْفَ وَاللَّمْعُ آيَةُ الْبَعْثُوقِ
٧٣ بيتا ٤٣٠/٢

— وقال مدح أبا سعيد :

لَا أَتَيْتُ أَتَيْتُ وَلَا الدَّيَّارَ دَيَّارُ نَحْفُ الْهَرَى وَتَوَلَّى الْأَوْتَارُ
٦٤ بيتا ١٦٦/٢

= — وقال يمدح أبا سعيد محمد بن يوسف :

عَسَى وَطَنٌ يَدُلُّوْهُ بِهِمْ وَلَقَدْ لَمَّا
وَأَنْ تَعْتَبَ الْأَيْمُ فِيهِمْ قَرِيْبًا
٦٠ يثا ٢٣٢/٣

— وقال يمدح أبا سعيد محمد بن يوسف الثغرى :

مِنْ سَجَاتِهَا الطُّلُولُ الْأُتُجِيْبَا
فَصَوَّبَ مِنْ مُقْلَةٍ أَنْ تُصَوِّبَا
٥٥ يثا ١٥٧/١

— وقال يمدح محمد بن سعيد الثغرى :

سَرَتْ تُسْجِرُ الدُّمْعُ خَوْفَ نَوَى غَدٍ
وَعَلَا فَنَادَا عِنْهَا كُلَّ مُرْقِدٍ
٥٥ يثا ٢٢/٢

— وقال يمدح محمد بن يوسف الثغرى :

يَأْبَعْدُ غَايَةً ذَمُّعَ الْعَيْنِ إِنْ بَعُدُوا
هِيَ الصَّبَاةُ طَوَّلَ الدُّخْرِ وَالسُّهُدُ
٥٣ يثا ١٠/٢

— وقال يمدح أبا سعيد محمد بن يوسف ، ويعرض بإنسان ولى الثغور مكانه ، وكان ناسكا ،
فُهِرَمَ :

أَطْلَالُهُمْ سَلَبَتْ دُمَاهَا الْهَيْفَا
وَاسْتَبَدَّتْ وَخْشًا بِهِنَّ عُكُوفَا
٥٢ يثا ٣٧٦/٢

— وقال يمدح أبا سعيد محمد بن يوسف الثغرى :

أَمَّا إِنَّهُ لَوَلَا الْخَلِيْطُ الْمُوْدِعُ
وَرَبَّعَ عَفَا مِنْهُ مَصِيْفٌ وَرَبَّعُ
٥١ يثا ٣١٩/٢

— وقال يمدح أبا سعيد محمد بن يوسف ، وقد قدم من مكة :

إِنْ عَهْدًا لَوْ تَلَمَّانِ ذَمِيْمًا
أَنْ تَنَامَا عَنْ تَلَيِّيْ أَوْ تُيْمِنَا
٤٨ يثا ٢٢٢/٣

— وقال يمدح محمد بن سعيد الطائى :

أَظُنُّ دُمُوعَهَا سَتَنَ الْفَرِيْدِ
وَعَى سِلْكَاهُ . مِنْ لُحْرِ وَجِيْدِ
٤٦ يثا ٣٢/٢

— وقال يمدح أبا سعيد محمد بن يوسف :

ذَاجَ دَعَا بِلِسَانِ هَلَامٍ مُرْشِيْدِ
فَأَجَابَ عَزَمَ هَاجِدٌ فِي مُرْقِدِ
٤٤ يثا ١٣٦/٢

— وقال يمدح أبا سعيد محمد بن يوسف ويذكر وقعته، بالخرمية :

فَلَا شَبَابُ يَهْوَى وَلَا فَلَاحُ
وَلَا اخْوَارُأُ لِرَاعِيهِ وَلَا دَعَجَا
٣٨ يثا ٣٢٩/١

— وقال فى أبى سعيد محمد بن يوسف يمدحه ، حين خرج من عمورية إلى مكة :

مَالِي بِعَادِيَةِ الْأَيْمِ مِنْ قَبْلِ
لَمْ يَشْنِ كَيْدَ الثَّوَى كَيْلِي وَلَا جَيْلِي
٣٦ يثا ٨٨/٣

=

== وقال يمدح أبا سعيد محمد بن يوسف الثغرى ، ويذكر المالكين من بنى تغلب :
قَرَى دَارِهِمْ مِنْ أَدْمُومِ السَّوَالِكِ وَإِنْ غَاذَ صَبْحِي بَعْدَهُمْ وَهُوَ خَالِكُ
٣٤ بيتا ٢ / ٤٥٦

— وقال يمدح أبا سعيد ، ويخثه على بر ابنه يوسف بن محمد :
جَعَلْتُ فِدَاكَ أَتَى مَنْ لَا نَدَى عَلَى الْحَزْمِ فِي التَّيْبِيرِ بَلْ لَسْتُ بِدَلِ
١٦ بيتا ٣ / ١٤٦

— وقال يمدح وَيُسْتَبِيحُهُ لِإِنْسَانٍ نَحَمَلُ بِهِ عَلَيْهِ ، وَأَرَادَ أَنْ يُغَرِّمَهُ . (قطعة) .
قُلْ لِلْأَمِيرِ الْأَرِيحِيِّ أَلِيْ كَفَاهُ لِلْبَادِي وَلِلْحَاضِرِ
١٥ بيتا ٢ / ١٦١

— وقال يخاطب أبا سعيد ، وقد رَدَّه عَنْ حَاجَةٍ (قطعة) :
شَهِدْتُ لَقَدْ لَبِثْتُ أَنَا سَعِيدُ خَلَّائِقُ تَبْهَرُ الشَّرَفَ الطُّوَالُ
١٥ بيتا ٣ / ١٤٩

— وقال يمدح أبا سعيد الثغرى (قطعة) :
إِنِّي أَتَيْتُ مِنْ لَدُنْكَ صَنِيفَةً غَلَبَتْ هُمُومَ الصُّلْرِ وَهِيَ غَرَالِبُ
١١ بيتا ١ / ١٧٤

— وقال يمدح أبا سعيد محمد بن يوسف ، وقد غَابَ عَنْهُ (قطعة) :
مَتَى كَانَ سَمْعِي مُحَلِّسَةً لِلْوَالِمِ وَكَيْفَ صَعَتْ لِلْعَلَالِيبِ عَزَائِي
١١ بيتا ٣ / ٢١٩

— وقال يمدح أبا سعيد محمد بن يوسف الثغرى (قطعة) :
أُرِيتُ ظَمَانَ الصَّعِيدِ الْهَامِدِ وَمَلَأْتُ مِنْ جِرْعَتِكَ غَيْنَ الرَّائِدِ
١٠ أبيات ٢ / ٠٨

— وقال يمدح أبا سعيد محمد بن يوسف — ويستهديه مركوبا (قطعة) :
قُلْ لِلْأَمِيرِ أَبِي سَعِيدِ ذِي النَّدَى وَالْمَجْدِ ، زَادَ اللَّهُ فِي إِكْرَامِهِ
١٠ أبيات ٣ / ٢٤٥

— وقال في محمد بن يوسف (قطعة) :
حَلَّ الْأَمِيرُ مَحَلَّ رَفِيدِ الرَّائِدِ وَنَمِيحُ طَارِفِ مَالِهِ وَالتَّالِدِ
٩ أبيات ٢ / ١٥١

— وقال يمدح أبا سعيد ، ويذكر غمه بخروجه (قطعة) :
أَفْدَتْ رِكَابُ أَبِي سَعِيدٍ لِلتَّوَى فَسَعِيدَةٌ بِالْإِيمَنِ وَالْإِيمَانِ
٩ أبيات ٣ / ٣٤٠

— وقال يستأذن أبا سعيد في الانصراف إلى أهله (قطعة) :
يَأْمَنُ بِهِ يَفْتَخِرُ الْفَخْرُ وَمَنْ بِهِ يَتَوَجَّعُ الشُّعْرُ
٨ أبيات ٢ / ١٨٣

« ثانيا : مهدى بن أصرم :

هو الذى كان على ميمنة جيش محمد بن حميد فى معارك بابل^(١) ، ومدحه .
أبو تمام بواحدة عينية^(٢) .

« ثالثا : أبو دُلف العِجلى « القاسم بن عيسى » :

كان على رأس المطوعة فى معركة الاستيلاء على « البذ » ، آخر معاقل الخرمية سنة ٢٢٢ هـ مع الأفشين ، وجعفر بن دينار الخياط ، وكان يقيم تارة بالجلال ، وتارة بالعراق ، وكان أبو دلف مشهورا بكرمه تتمثل فيه صورة العربى بإباهه ،

— وقال يعزى محمد بن سعيد بأبيه (قطعة) :

أُمَحْمَدُ بْنُ سَعِيدٍ لَذِيخِ الْأَسَى فِيهَا رِوَاءُ الْحُرِّ يَوْمَ ظَمَائِهِ
٨ أبيات ٣٧/٤

— وقال يمدح أبا سعيد (قطعة) :

مُحَمَّدُ إِلَى تَغْلَاهَا لَمَذْمُومٌ إِذَا مَا لِسَانِي تَعَالَى فِيكَ أَوْ شُكْرِي
٦ أبيات ١٦٤/٢

— وقال يمدح أبا سعيد محمد بن يوسف (قطعة) :

أَبَا سَعِيدٍ وَمَا وَصَلِي بِمُتَّهِمٍ عَلَى الشَّيْءِ وَلَا شُكْرِي بِمُتَّهِمٍ
٦ أبيات ٢١٨/٣

— وقال يمدح أبا سعيد محمد بن يوسف (قطعة) :

أَبَا سَعِيدٍ ثَلَاثُ عَيْنِكَ الثَّعْمُ فَأَنْتَ طَوْدَةٌ لَنَا مُنْجٍ وَمُنْقِصٍ
٥ أبيات ٢٤٧/٣

— وقال يمدح أبا سعيد (قطعة) :

هَلِ اجْتَمَعَتْ أَحْيَاءُ عَدْنٍ كُلُّهَا بِمُلْتَجِمٍ إِلَّا وَأَنْتَ أَمِيرُهَا
٤ أبيات ٢٢٢/٢

— وقال لأبي سعيد (بيتان) :

لَعَمْرُكَ لِلْيَأْسِ غَيْرُ الْمُرِيبِ غَيْرُ مِنَ الطَّنَجِ الْكَالِبِ
٤٤٧/٤

— وقال يعاتب ابن أبى يوسف بن محمد بن يوسف (قطعة) :

نَطَقْتُ مُقَلَّةُ الْفَتَى الْمَلْهُوفِ فَتَشَكَّتْ بِمَيْضِ ذَمِّهِ ذُرُوفِ
١٢ بيتا ٤٧٧/٤

(١) ابن الأثير — الكامل .

(٢) وقال يمدح مهدى بن أصرم :

لَحْنِي عِبْرَاتٌ غَيْلِكَ عَنْ زِمَائِي وَصُرْنِي مَا أُرْزِلُ مِنَ الْفِتَاحِ
٣٠ بيتا ٣٣٦/٢

=

وَأَنْقَضَتْهُ ، وَكَانَ الْأَفْشِينَ الْفَارِسِي يُحْسِنُهُ لِحَسَنِ سِيرَتِهِ إِفْأَوْقَعَ بِهِ عِنْدَ الْمُعْتَصِمِ ، لَوْلَا
أَنْ بَلَغَ الْخَبِيرُ الْقَاضِي أَحْمَدُ بْنُ أَبِي دَوَادَ ، فَأَنْقَضَهُ مِنَ الْقَتْلِ (١) .

وَقَدْ مَدَحَهُ أَبُو تَمَامٍ بِقَصِيدَتَيْنِ (٢) ، وَأَرْبَعَ قِطَعٍ (٣) ، وَمَدَحَ أَخَاهُ بَيْتَيْنِ (٤) .

* رَابِعًا : جَعْفَرُ بْنُ دِينَارٍ :

وَهُوَ مِنْ قَوَادِ مَعْرَكَةِ بَاهَلِكِ (٥) ، عَاتَبَهُ أَبُو تَمَامٍ بِقَصِيدَةٍ (٦) .

(١) ابْنُ الْأَثِيرِ - الْكَامِلُ .

(٢) - وَقَالَ يَمْدَحُ أَبَا دَلْفٍ الْقَاسِمُ بْنُ عَيْسَى الْعَجَلِي :

أَمَّا الرَّسْمُ فَقَدْ أَذْكَرَنَ مَا سَلَفَا فَلَا تُكْفَنُ عَنْ شَأْنِكَ أَوْ يَكْفِنَا
٥٧ بيتاً ٣٥٩/٢

- وَقَالَ يَمْدَحُ أَبَا دَلْفٍ الْقَاسِمُ بْنُ عَيْسَى الْعَجَلِي :

عَلَى مِثْلِهَا مِنْ أَرْبَعٍ وَمَلَاعِبِ أَذْيَلَتْ مَصُونَاتِ الدُّمُوعِ السَّوَائِبِ
٤٥ بيتاً ١٩٨/١

(٥) - وَقَالَ لِأَبِي دَلْفٍ الْقَاسِمُ بْنُ عَيْسَى ، يَهْنِئُهُ بِسَلَامَتِهِ مِنَ الْأَفْشِينَ ، وَمِنْ عِلَّةِ لِحَقَّتِهِ (قِطْعَةٌ) :

قَدْ شَرَّدَ الصَّبْحُ هَذَا اللَّيْلَ عَنْ أَفْقِهِ وَسَوَّغَ اللَّعْنُ مَا قَدْ كَانَ مِنْ شَرِّهِ
٧ أبيات ٤٠٧/٢

- وَقَالَ يِعَاتِبُ أَبَا دَلْفٍ وَقَدْ حَجَبَهُ ، وَقِيلَ هِيَ لِي عَبْدِ اللَّهِ بْنِ طَاهِرٍ (قِطْعَةٌ) :

صَبْرًا عَلَى الْمَطْلِ مَا لَمْ يَنْتَلِهِ الْكَذِبُ فَلِلْخُطُوبِ إِذَا سَامَتْهَا عَقَبُ
٧ أبيات ٤٤٦/٤

- وَقَالَ يِعَاتِبُ أَبَا دَلْفٍ فِي بَذْلِهِ مَالَهُ ، وَتَقْطِيبِهِ فِي وَجْهِهِ (قِطْعَةٌ) :

عَجَبٌ لَعَمْرِي أَنَّ وَجْهَكَ مُعْرِضٌ عَنِّي وَأَنْتَ يَوْجُو نَفْعِكَ مُقْبِلٌ
٧ أبيات ٥٨/٣ و ٤٨٥/٤

- وَقَالَ يِعَاتِبُ أَبَا دَلْفٍ (قِطْعَةٌ) :

أَبَا دَلْفٍ لَمْ يَبْقَ طَالِبٌ حَاجَةٌ مِنَ النَّاسِ غَيْرِي وَالْمَحَلُ جَبِيبٌ
٦ أبيات ٤٤٣/٤

(٦) الْدِيَوَانُ - ٢٨٠/٤ .

(٦) الطَّبْرِي - تَارِيخُ الطَّبْرِي - ١٠٤/٩ وَمَا بَعْدَهَا ، وَ ١٩٦/٩ . ط دَارُ الْمَعَارِفِ .

(٢) وَقَالَ يِعَاتِبُ جَعْفَرُ بْنُ دِينَارٍ :

ضَاحِكُنْ مِنْ أَسَفِ الشَّبَابِ الْمُدِيرِ وَتَكِينُ مِنْ ضَحِكَاتِ شَيْبٍ مُقْبِرِ
١٧ بيتاً ٤٥٧/٤

« خامسا : الأفشين^(١) » خَيْذَر بن كاوس :

صدر أمر المعتصم إلى الأفشين بإحضار بآبك — بعد القبض عليه — إلى سُرَّ مَنْ رَأَى وكان الخليفة قد بناها سنة ٢٢٠ هـ ، وأبو تمام في غيبة عنها بخراسان ، أول الأمر ، ثم بالشغور بعد ذلك ، يشهد حرب بآبك ، ويستوحى من معاركها صورا نابضة يجسدها في أشعاره ، وصار الأفشين إلى سُرَّ مَنْ رَأَى تَحُبُّ ركا به بأخطر خارج عرفته الأمة الإسلامية ، خارج ظل متمنعا في جله اثنين وعشرين عاما ، يقطع الطريق ، ويروِّع الناس ويهزم الأبطال ، ولما وصل الأفشين وبصحبته بآبك توجه إلى المعتصم فالبسه المعتصم وشاحين بالجوهر ، ووصله بعشرين ألف ألف ، وعشرة آلاف ألف يفرقها في عسكره ، وعقد له على السند ، وأدخل عليه الشعراء بمدحونه .

وكان أبو الأفشين من ملوك فرغانة فيما وراء النهر ، وكانوا مجوسا يعبدون النار ، أما الأفشين نفسه فكان مسلما ، وظل على هذا عند الناس جميعا ، حتى اتَّهِمَ في دينه سنة ٢٢٥ هـ ، وفي أمانته للدولة ، وبأنه حمل مآزار حاكم طبرستان على خلع المعتصم والثورة به ، وقد أخذ المآزار هذا ويقال إنه أقر بذلك على الأفشين ، ويتهمون كذلك بتحريض خال والده منكجور الفرغانى ، وكان بأذربيجان على الخلع ، ففعل .

وقد حاكمت الأفشين هيئة مكونة من محمد بن عبد الملك الزيات ، وأحمد بن أبى دؤاد ، وإسحق بن إبراهيم المصعبى . وكلُّهم مدح أبو تمام) وانتهى أمره برده إلى حبسه وكانت وجدت عنده أصنام من أصنام أهل أشروسنة بَلْيُو وكتاب مذهب من كتب المجوس ، واتَّهِمَ أنه لم يُحْتَنَن ، ومات الأفشين سنة ٢٢٦ هـ ، فأخذ وصلب على باب العامة ، ثم أحرق^(٢) .

ومدحه أبو تمام بقصيدتين^(٣) ، وذكر أمر صلبه وتحريقه في قصيدة مدح بها

(١) وقال بمدح الأفشين :

بَذَّ الْجِلَادُ الْبَذَّ فَهَوَّ ذَيْنُ

مَا إِنْ يَهْ إِلَّا الْوُحُوشُ قَطِيْرُنْ

٣٦ بيتا ٣١٦/٣

— وقال بمدح المعتصم والأفشين :

غَدَا الْمَلِكُ مَعْمُورَ الْحَرَا وَالْمَنَازِلِ

مُعْتَمِرَ وَخَيْفِ الرُّوضِ عَذْبِ النَّهْلِ

٣٢ بيتا ٣١٦/٣

(٢) كلمة فارسية تعنى : الكريم .

(٣) الطبرى — تاريخ الطبرى — ١١١/٩ — ١١٤ .

المعتصم^(١) .

« قَادَةُ مَدَحِهِمْ أَبُو تَمَامَ لَهُمُ عِلَاقَةٌ بِالْمَعْرَكَةِ :

« أَوَّلَا : عَبْدُ اللَّهِ بْنُ طَاهِرٍ :

وَلِيَ الْمَشْرِقَ مِنْذُ مَاتَ أَبُوهُ طَاهِرُ الْحُسَيْنِ سَنَةَ ٢٠٧ هـ ، فَتَدَبَّأَ أَخَاهُ
طَلْحَةَ ، فَظَلَّ حَاكِمًا بِهِ إِلَى أَنْ مَاتَ سَنَةَ ٢١٣ هـ ، فَانْحَدَرَ عَبْدُ اللَّهِ إِلَى
خِرَاسَانَ ، وَكَانَ جَوَادًا كَرِيمَ النَّفْسِ وَلَهُ فِي ذَلِكَ حِكَايَاتٌ تُشَبِّهُ الْحِكَايَاتِ الَّتِي
تَرَوَى عَنِ الْعَرَبِ فِي عَصْرِ بَطُولَتِهِمُ الذَّهَبِي^(٢) ، وَكَانَ بَارِعَ الْأَدَبِ ، حَسَنَ
الشَّعْرِ ، تَتَلَدُّ الْأَعْمَالُ الْجَلِيلَةَ ، وَكَانَتْ مِصْرَ أَوَّلَ وَلَايَتِهِ ، وَقَدْ عَرَفَهُ أَبُو تَمَامَ ،
وَقَالَ فِيهِ شَعْرًا لَمَّا كَانَ فِي مِصْرَ سَنَتِي (٢١٠ هـ وَ ٢١١ هـ) لِاخْتِصَاعِ ابْنِ
السَّرِيِّ وَطَرْدِ الْأَنْدَلُسِيِّينَ مِنَ الْإِسْكَانْدَرِيَّةِ ، وَفَسَدَ مَا بَيْنَ أَبِي تَمَامَ وَعَبْدِ اللَّهِ بْنِ
طَاهِرٍ ، وَقَالَ الرَّوَاةُ فِي هَذَا أَسْبَابًا عِدَّةً ، مِنْهَا رَفْضُ أَبِي تَمَامَ لِمُكَافَأَتِهِ عَلَى قَصِيدَةِ
« هُنَّ عَوَادِي يُوسُفُ » ، وَمِنْهَا أَنَّهُ أَحَبَّ مَغْنِيَةً كَانَتْ تَغْنِي بِالْفَارْسِيَّةِ ، وَكَانَتْ
حَازِقَةً الصَّوْتِ^(٣) ، وَيَقُولُ الْبَهْيْتِيُّ « وَلَكِنَّ هُنَاكَ شَيْئًا آخَرَ ، وَهُوَ الْأَهَمُّ فَقَدْ نَزَلَ
أَبُو تَمَامَ خِرَاسَانَ فَمَدَحَ عَبْدَ اللَّهِ بِقَصِيدَةِ « هُنَّ عَوَادِي يُوسُفُ » ، ثُمَّ أَخَذَ
أَبُو تَمَامَ يَجُوبُ خِرَاسَانَ فَمَدَحَ مَنْ يَدْعَى أَبُو عَبْدِ اللَّهِ حَفْصَ بْنَ عَمْرِ
الْأَزْدِيِّ^(٤) ، وَكَانَ رَئِيسًا مِنْ رُؤَسَاءِ الْعَرَبِ فِي ذَلِكَ الْأَقْلِيمِ وَفِي الْقَصِيدَةِ يَصُورُ ثُمَّ
مَا كَانَ بَيْنَ الْعَرَبِ وَالْفَرَسِ مِنْ خُصُومَةٍ يَوْمَئِذٍ وَيَقُولُ عَنْ فَرَسِ خِرَاسَانَ :

وَأَوْبَاشُهَا تُخْزِرُ إِلَى الْعَرَبِ الْأَوَّلَى لِكَيْمَا يَكُونَ الْحُرُّ مِنْ خَوَلِ الْعَبِيدِ

(١) وَقَالَ يَمْدَحُ الْمُعْتَصِمَ وَيَذْكُرُ أَمْرَ الْأَنْشِينِ ، وَهُوَ تَخْلِيلُ بْنُ كَاوَسَ :
الْحَقُّ أَهْلُجُ وَالسُّيُوفُ عَوَارِجُ فَتَحَدَّرَ مِنْ أَسَدِ الْعَرِينِ حَتَّارِ
٣٢ يَتَا ١٩٨/٢

(٢) . النجوم الزاهرة ١٩١/٢ وما بعدها .

(٣) قَالَ فِيهَا :

أَيَا سَهْرِي يَلِيلَةَ أَبَرَّ شَهْرِ دَمَعْتُ إِلَى يَوْمٍ فِي سِوَاهَا
أَخْبَارِ أَبِي تَمَامَ — ٢١٣

(٤) . وَقَالَ يَمْدَحُ أَبَا عَبْدِ اللَّهِ حَفْصَ بْنَ عَمْرِ الْأَزْدِيِّ :

عَفَّتْ أَرْبَعُ الْجَلَالَتِ لِلْأَرْبَعِ الْمُلْدِ إِكْلَ مَضِيمِ الْكَشْحِ مَجْدُولَةِ الْقَدِّ
٤١ يَتَا ١٨/٢

ويقول فيها :

وَمَا قَصَدُوا إِذْ يَسْتَحْبُونَ عَلَى الْمُنَى
بُرُودَهُمْ إِلَّا إِلَى وَارِثِ الْبُرْدِ
٢٠ و ١٨/ ١٢١/ ٢

وكان الحسين بن طاهر ، هو خالع الخليفة المأمون ، وتارك الدعاء له على المنبر ، فوجد عبد الله في هذا كله مساً مؤلماً بالفرس ، وسعاية خبيثة بعائلته ، ويظهر أن عبد الله لم يصرح بسبب غضبه هذا ، ضناً بنفسه أن ينتسب إلى عصبية ، ولم يغفل عبد الله عن الشاعر الذي بعث إليه برقعة فيها شعر ، فقال مرة ثانية بمدحه ، ويوسّط بينه وبين ابن طاهر شاعر العميل^(١) .

ولم يرض ابن طاهر الفارسي عن أبي تمام ، الذي ظل طويلاً يباهي إلا بعد أن أرغمه على مدح الأفشين الفارسي ، انتقاماً منه ، وتنكيلاً به على ما بدر منه في مدح أبي عبد الله حفص عمر الأزدى فقال أبو تمام قصيدته التي مرت بنا في الأفشين ، بادئاً مدحه بالمعتصم ونخاتماً بالمعتصم ، وفي نهر القصيدة عرج على الأفشين بالمدح ، وبعد أن صلب الأفشين عرف أبو تمام كيف يرد الصفة صفعات^(٢) .

ولأبي تمام في عبد الله قصيدة وبيتان^(٣) ، وقصيدة رثاء في أبيه عبد الله بن

(١) وقال بمدح عبد الله بن طاهر ، ويسأل أبا العميل شاعر عبد الله عن شيء وقع له به عبد الله بن طاهر ، فتأخر :

كَيْتَ الظَّبَاءِ أَمَا الْعَمِيلُ خَبِرْتُ
تَجِرًا تَرَوِي صَلَوَاتِ الْهَامِ
١٠ أبيات ٢٨١/ ٣

(٢) البيت — ١٢٣ .

(٣) — وقال بمدح أبا العباس عبد الله بن طاهر :

هَنْ عَزَدِي يُوسُفُ وَصَوَاحِبُهُ
فَعَزَمًا فَقَلْبًا أَذْرَكَ السُّؤْلَ طَائِفُهُ
٤٤ بيتا ٢١٦/ ٢

— وقال في عبد الله بن طاهر ، وقد خرج إليه :

يَقُولُ فِي قَوْمِ صَحِيٍّ وَقَدْ أُخِذْتُ
بِنَا السُّرَى وَخَطَا الْمَهْرِيُّ الْقَوْدِ
١٣٢/ ٢

طاهر وكان صغيرين^(١) ، وفي كاتبي عبد الله بن طاهر قصيدة اعتذار^(٢) .

ثانيا : أبو عبد الله حفص بن عمر الأزدي :

كان رئيسا من رؤساء العرب ، وهو الذي أفسد ما بين أبي تمام وابن طاهر الفارسي ولأبي تمام فيه قصيدة^(٣) .

ثالثا : إسحاق بن إبراهيم المصعبي :

لما خرج المأمون إلى بلاد الروم في محرم سنة ٢١٥ هـ ، استخلف على بغداد إسحق بن إبراهيم بن مصعب ، وهو ابن عم عبد الله بن طاهر ، وولاه مع ذلك السواد وحلوان وكور دجلة — ومات المأمون بالشعر وكان معه المعتصم الذي بابعه القواد ، ثم عاد إلى بغداد في مستهل رمضان ، فما كاد يستقر بها ، حتى خرجت الحمرة ، بالجل ، فقطعوا الطريق ، وقتلوا في حاج خراسان ، فوجه المعتصم إسحق بن إبراهيم في جيش ، واستخلف إسحق أخاه طاهرا على الشرط ، وواقع الحمرة ، وقتل منهم مقتلة عظيمة ، وأقام حتى أصلح البلد ، والحمرة كانوا على دين الخزيمة^(٤) .

يقول الصولي : « ما كان أشغف بشعر أبي تمام من إسحاق بن إبراهيم المصعبي ، وكان يعطيه عطاء كثيرا »^(٥) .

(١) وكان يرثي ابن عبد الله بن طاهر ، وكان صغيرين :

مَا زِلْتُ الْآثِمُ تُخِيرُ سَائِلًا أَنْ سَوْفَ تُفَجِّعُ مُسْهِلًا أَوْ عَاقِلًا

٢٥ بيتا ٤ / ١١٣

(٢) وقال يعتل إلى إبراهيم ، والفضل كاتبي عبد الله بن طاهر ، من تأخره عنهما بالمطر وكانا من أهله من ملهى ويمدحهما :

قَوْلًا لِإِبْرَاهِيمَ وَالْفَضْلِ الَّذِي سَكَنْتَ مَوَدَّتَهُ جُوبَ شَغَافِي

١٩ بيتا ٢ / ٣٨٩

(٣) وقال يمدح أبا عبد الله حفص بن عمر الأزدي :

عَفَّتْ أَرْبَعُ الْجَلَابِ لِلْأَرْبَعِ الْمُلْدِ لِكُلِّ هَضِيمِ الْكَشْحِ مَجْلُولَةِ الْقَدِّ

٤١ بيتا ٢ / ١١٨

(٤) ابن العماد الحنبلي — شذرات الذهب — ٨٤ / ٢ ط القاهرة سنة ١٣٥٠ هـ .

(٥) الصولي — أخبار أبي تمام — ٢٢١ .

وقد مدح أبو تمام إسحاق المصعبي بأربعة قصائد^(١) وقطعتين^(٢) واستبطاً عطاءه في قطعة^(٣)، وعاتبه بأخرى^(٤)، وعَرَّضَ به بثلاثة^(٥).

(١) - قال يمدح إسحاق بن إبراهيم :
أُصْنِى إِلَيَّ الْبَيْنُ مُقْتَرَأً فَلَا جَرَمًا
أَنَّ الثَّوِيَّ أَسَارَتْ فِي قَلْبِي لَمَّا
٥٣ يثا ١٦٥/٣

- وقال يمدح إسحاق بن إبراهيم :
يَا بَيْتَ لَوْ رَتَبُوا عَلَيَّ ابْنَ هُمُومٍ
مُسْتَلِيمٍ لَجَوَى الْفِرَاقِ سَيِّمٍ
٥٣ يثا ٢٦١/٣

- وقال يمدح إسحاق بن إبراهيم ، ويذكر إيقاعه بالمُخْمَرَةِ « أصحاب بَاتِك » وكانوا تواعدوا إلى موضع غَلِمَ به ، فَوَقَّفَ لَهُمْ فِيهِ ، فكل من جاء قَتِيلٌ وَحَزَتْ أَذُنُهُ ، حَتَّى وَجَّهَ إِلَى الْمُعْصَمِ بَسْتِينَ أَلْفَ أَذُنٍ .
عُشِّتْ عَلَيْهِ أُنْعَثَ ابْنِي مُحْشِينَ
وَالْجَحَ فَبِكَ : قَوْلُ الْعَلَوِيِّينَ
٣٧ يثا ٢٩٧/٠٣

- وقال يمدح إسحاق بن إبراهيم بن مصعب :
قُلْ لِلْأَمِيرِ الَّذِي قَدْ نَالَ مَاطَلَبًا
وَرَدَّ مِنْ سَالِفِ الْمَعْرُوفِ مَا ذَهَبًا
١٦ يثا ٢٣٤/١

(٢) - وقال لي إسحاق بن إبراهيم (قطعة) :
كَفَانِي مِنْ حَوَادِثِ كُلِّ ذَهْرٍ
بِإِسْحَاقَ بْنِ إِبْرَاهِيمَ جَارًا
١٤ يثا ٢١٩/٢
- وقال يمدح إسحاق بن إبراهيم ، وهذه قدمها قبل قصيدته « أُصْنِى إِلَيَّ الْبَيْنَ مُقْتَرَأً فَلَا جَرَمًا » :
أَلَا أَيُّهَا السَّيِّدُ الْمُتَعَلَّى
إِذَا بَعْضُ السُّلُوكِ غَدَا مَنِيحًا
٤ أبيات ٣٤٣/١

(٣) وقال يستبطئ، إسحاق بن إبراهيم ، واختارها أبو أحمد (قطعة) :
أَيُّ زِينَةِ الدُّنْيَا وَجَامِعِ شَتْلِهَا
وَمَنْ عَدْلُهُ فِيهَا تَمَامُ تَهْلِيلِهَا
٧ أبيات ٤٤٢/٤

(٤) وقال يعاتب إسحاق بن إبراهيم بن مصعب (قطعة) :
قُلْ لِلْأَمِيرِ نَجْدٌ لِلْقَوْلِ مُضْطَرَبًا
وَتَلَقَّى فِي كَفَيْهِ السَّهْلُ وَالرُّمْبَا
٨ أبيات ٤٤٤/٤

(٥) وقال يعرض لإسحاق بن إبراهيم المصعبي (قطعة) :
بَسَطْتُ إِلَيَّ بَنَاتَهُ أَسْرُوعًا
نَصِيفُ الْفِرَاقِ وَمُقَلَّةُ بَنُوعَا
٨ أبيات ٣٩٠/٤

١. شخصيات ثانوية :

إسحق بن أبي ربيعي :

كاتب إسحق بن إبراهيم المصعبي ، وأبي دلف العجلي ، مدحه أبو تمام بثلاث قطع^(١) ورثاه بقصيدة^(٢).

(١) — وقال يمدح إسحق بن أبي ربيعي ، كاتب إسحق بن إبراهيم المصعبي ، ويستنجزه موعدا :
لولا أبو يعقوب لي إبراهيم سبب العلا لالحل بئى ذمائه
٧ أبيات ٣/ ٢٦٩

— وقال يمدح إسحاق بن أبي ربيعي :
أغثت عني غلة الماء في الشرق وكنت منشيئ وهل العارض الغيثي
٦ أبيات ٢/ ٤٠١

— وقال لإسحاق بن أبي ربيعي ، كاتب أبي دلف ، وسأله أن يشفع له إليه :
إن الأمير بلاك في أحواله فراك أهرعه غداة بضالته
٦ أبيات ٣/ ٥٩

(٢) وقال يروى إسحق بن أبي ربيعي :
أى ندى بين الثرى والحبوب وسودد لذن ورأي صليب
١٧ بيتا ٤/ ٤٧

(ج) الطور الثالث :

التألي

(٢٢٣ - ٢٣١ هـ)

* موقعة عُمُورِيَّة :

بدأ البيزنطيون إغاراتهم على أراضي الدولة العباسية في عهد أبي جعفر المنصور فغزا قسطنطين الرابع بعض أراضي الشام سنة ١٣٧ هـ ، واستولى على مَلْطِيَّة وخزَّب حصونها ، غير أن العرب تمكنوا من استردادها في السنة التالية ورجعوا حصونها ، وأقاموا فيها حامية كبيرة .

وكانت الحرب بين العباسيين والبيزنطيين تشتعل من حين إلى آخر حتى سنة ١٥٥ هـ ، حين طلب الأمير قسطنطين الرابع الصلح مع العباسيين على أن يؤدي لهم جزية سنوية ونقرأ في الطبري عن الصوائف في سني ١٥٦ هـ و ١٥٨ هـ ، وذلك في أواخر عهد الخليفة المنصور (١) .

واستمرت الحروب بين العرب والبيزنطيين عَهْدِي المهدي وهارون الرشيد ، الذي حقق انتصارات عديدة على البيزنطيين ، ولم يقتصر في حروبه مع الروم على آسيا الصغرى ، بل تعددت حروبه إلى البحر الأبيض المتوسط ، ففي سنة ١٩٠ هـ غزا العباسيون جزيرة قبرص ، وأسروا منها ستة عشر ألف نفس ، ومن بينهم أسقف هذه الجزيرة (٢) .

وفي عهد الأمين لم تقع حروب بين هاتين الدولتين لانشغاله بالفتنة التي قامت بينه وبين أخيه المأمون ، وفي عهد المأمون عاد الصراع بين الدولتين سيرته الأولى ، فقد شجع المأمون توماس الصقلي الذي ثار في آسيا الصغرى على الإمبراطور تيوفليس وأمدّه بالمال والرجال ، وعمل على تنويع إمبراطور على الدولة البيزنطية نفسها ولكن سرعان ما انكشفت حيلته ، ولم يتم له مراده .

(١) الطبري — الكامل في التاريخ — ٢٢/٦ .

(٢) الطبري — الكامل في التاريخ — ٢٨٦/٩ و ٩٢/١٠ .

واتبع الأمبراطور البيزنطي هذه السياسة نفسها نحو الخليفة العباسي فجعل بلاد الروم موثلاً للخرمية ،...، إلا أن الأمبراطور الروماني سئم في النهاية وعرض لصلح على المأمون ، وكتب رسالة صلح ممزوجة بالتهديد إلى المأمون مما أثار حفيظته فخرج سنة ٢١٨ هـ لقتال الروم ، ولكن المنية وافته ودُفن في طَرَسُوس .

وفي زمن المعتصم (٢١٨ هـ / ٢٢٧ هـ) ، صارت العلاقة بين الدولة العباسية والدولة البيزنطية أسوأ مما كانت عليه ، وكان المعتصم بعيد النظر ، فوجه كل همه للقضاء على فتنة بَابَك الخُرَّمي أولاً ، فانتَهز امبراطور الروم تلك الفرصة وأغار على مدينة زبطرة وأحرقها وأسر مَنْ فيها مِنَ المسلمين ، رامياً من وراء ذلك إلى إنقاذ بَابَك ، وما أن قضى المعتصم على بَابَك ، حتى اتجه إلى أنقرة في جيش ضخم ، وهزم الأمبراطور البيزنطي واستولى على أنقرة ، ثم عزم على تخريب عَمُورِيَّة التي نشأ فيها الأمبراطور تيوفليس ، فعسكر غربي دجلة حيث التف حوله جنده ، ولفيف من مشاهير قواده كالأفشين وأشناس وبنو الكبير ، ومن العرب أمثال عجيف بن عتبة ، ومحمد بن إبراهيم ، وأبو سعيد محمد بن يوسف الشغري بطل وقائع بَابَك الخُرَّمي ، ومحمد بن إسحاق بن مصعب ..، وشهد أبو تمام هذه المعركة كما شهد بعض معارك الخرمية .

وخرج المعتصم على رأس هذا الجيش ، وتابع المسير في أراضي آسيا الصغرى ، حتى وصل إلى عمورية ، فحاصرها ، وأسرف في قتل الأهلين ، وتركها للنهب والتدمير والإحراق أربعة أيام كاملة ، ولما عاد المعتصم إلى سامرا بعد ذلك النصر المؤزر الذي أحرزه على الروم ، احتفل بانتصاره احتفالاً باهراً^(١) .

وفي انصراف المعتصم عن بلاد الروم ، راجعاً إلى سامرا في ركبِهِ أبو تمام ، ثار العباس بن المأمون ، وأراد أن يخلع عمه ، وكان المعتصم ينوي أن يفتح القسطنطينية فرجع إلى سامرا ، واعتقل ابن أخيه لدى الأفشين ، وقد مات العباس بن المأمون في الطريق إلى سامرا ، ودُفِنَ بِمَنْبُج .

وفي المصنعة قال أبو تمام بانيته المشهورة « السَّيْفُ أَصْدَقُ » ، وتوالت مدائح أبي تمام للمعتصم ، يمدحه ويهنئه بانتصاره على الخُرَّمية ، وعلى فتحه عَمُورِيَّة وعلى

(١) الطبري — ٢٨٣/١٠ ، ابن الأثير — الكامل — ١٧٦/٦ ، وانظر د. حسن إبراهيم حسن — تاريخ الإسلام — ٢٤٢/٢ وما بعدها .

قضائه على الأفشين ، وذلك في سبع قصائد^(١) ، ومدح ابنه أحمد بن المعتصم
بوحدة^(٢) ، وبقطعة^(٣) .

* خالد بن يزيد بن مزيد الشيباني (ت ٢٣٠ هـ) :

كان المأمون قد وجه بخالد بن يزيد بن مزيد الشيباني لإخضاع ثائر بأرمينية
يدعى محمد عتاب ، فأخضع خالد الثوار ، وقتل فيهم وأسر ، وأرسل الأسرى إلى

(١) — قال بمدح المعتصم ويذكر فتح عمورية :

وَأَقْرَبُ بَعْدَ تَحْطِيطِ وَصِيَالِ

أَلَتْ أُمُورُ الشَّرِّكَ شَرَّ مَالِ

٨٨ بيتا ١٣٢/٣

— وقال بمدح المعتصم بالله أبا إسحق محمد بن هارون الرشيد ، ويذكر حريق عمورية وفتحها :

السَّيْفُ أَصْدَقُ أَتْبَاءَ مِنَ الْكُتُبِ فِي حَلَوِ الْحَدِّ بَيْنَ الْجِدِّ وَاللَّعِبِ

٧١ بيتا ٤٥/١

— وقال بمدح المعتصم ويذكر أمر الأفشين ، وهو خيلر بن كلوس :

الْحَقُّ أَهْلُجُ وَالسَّيْفُ عَوَارِ فَحَلَّارٍ مِنْ أَسَدِ الْعَرِينِ حَلَّارِ

٦١ بيتا ١٩٨/٢

— وقال بمدح المعتصم بالله :

فَحَوَاكُ عَيْنٌ عَلَى نَجْوَاكَ يَا مَلِئُ

حُتْمٌ لَا يَنْقُضِي قَوْلُكَ الْخَطْلُ ؟!

٤٧ بيتا ٥/٣

— وقال بمدح المعتصم بالله :

أَجَلُ أَيُّهَا الرُّبْعُ الْإِدَى خَفَّ آهْلُهُ

لَقَدْ أَدْرَكْتُ فِيكَ الثَّرَى مَا تُحَارِلُهُ

٤٢ بيتا ٢١/٣

— وقال بمدح المعتصم :

رَقْتُ حَرَّاشِي الدَّهْرِ فَهِيَ تَعْرَمُرُ

وَعَلَا الثَّرَى فِي حَلِيَّةٍ يَتَكَسَّرُ

٣٢ بيتا ١٩١/٢

— وقال بمدح المعتصم والأفشين :

غَدَا الْمُلْكُ مَعْمُورَ الْحَرَا وَالْمَنَارِلِ

مُنُورَ وَخَفِ الرُّوضِ عَذْبِ الْمَنَاهِلِ

٣٢ بيتا ٧٩/٣

(٢) وقال بمدح أحمد بن المعتصم :

مَا فِي وَقُوفِكَ سَاعَةٌ مِنْ بَاسِ

نَقْضِي ذِمَّتِ الْأَرْحِ الْأَدْرَاسِ

٣٤ بيتا ٢٤٢/٢

(٣) وقال في أحمد بن المعتصم في مرضه :

أَقْلَقَ جَفَنَ الْعَيْنَيْنِ عَنْ غَمْضِهِ

وَشَدَّ هَذَا الْحَبْشَا عَلَى مَضْطَبِهِ

٩ أبيات ٣١٧/٢

المأمون فما كان من المأمون إلا أن عفا عنهم ، وضمهم إلى جُند أخيه المعتصم ، يقول اليعقوبى « إنه عزل خالد عن أرمينية وولاهها آخر ، فأحسن خالد السعاية ، فأنحدر خالد إلى بغداد ، فضمه الخليفة إلى المعتصم »^(١) .

ويقول اليعقوبى : « فول المعتصم خالد بن يزيد أرمينية ، وناحية من ديار ربيعة فلما بلغ خبره أرمينية ، تحصن كل رئيس فيها ، واشتد خوفهم منه ، وعملوا على العصيان فكتب منصور بن عيسى السبيعي ، صاحب بريد أرمينية إلى المعتصم بذلك ، فرد خالدًا ، وأمر بإقرار على بن الحسين »^(٢) .

ويقول البيهقي : « فليس هناك ما يمنع أن يكون خالد قد ردَّ عن أرمينية ، فاشترك في فتح عمورية ، وغزو أرض الروم »^(٣) .

وقد مدح أبو تمام خالدًا بأربع قصائد^(٤) ، قطعتين^(٥) ، وبيتين^(٦) واتخذ شفيعا له

(١) اليعقوبى — تاريخ اليعقوبى — ٥٦٩/٢ .

(٢) اليعقوبى — تاريخ اليعقوبى — ٢ /

(٣) البيهقي — البيهقي — ١٠٩ .

(٤) — وقال يمدح خالد بن يزيد بن مزيد :

ما يكثي الجنى إلى عقيدته ما نال جزعاً إلى جزيده

٦٠ بيتاً ٤٢٣/١

— وقال يمدح خالد بن يزيد بن مزيد الشيباني .

لقد أخلت من دار مأوىة الحقب

أخل الملقى للبلوى هي أم نهب ١٩

٥٦ بيتاً ١٧٧/١

— وقال يمدح خالد بن يزيد بن مزيد :

طلل الجميع لقد عفوت حبيبتنا

وكفى على رضى بذلك شهيدنا

٥٠ بيتاً ٤٠٥/١

— وقال يمدح خالد بن يزيد الشيباني :

يا موضع الشديسة الوجناء

ومصارع الإذلاج والإسراء

٢٠ بيتاً ٧/١

(٥) — وقال يمدح خالد بن يزيد ، يهجو رجلاً فأنه لما عزل عن الثغور :

أقم بكر تجاهى أيتها الحفظ

ولجمها أيها الهالك الخرس ؟

١١ بيتاً ٢٨٣/٢

— وقال يمدح خالد بن يزيد الشيباني :

يقول أناس في حبيتنا غاثوا

عمارة رخلي من طريف وثايد

٨ أبيات ٥/٢

(٦) — وقال يمدح خالد الشيباني ، ويشكره على كلامه في أمره :

لأشكرك إن لم أرت من أجلي

شكراً يوافيك عني آخر الأيد

بيتان ٧/٢

عند القاضي أحمد بن أبي دؤاد في قصيدة^(١) ورثاه بقصيدتين^(٢).

* مالك بن طوق^(٣) :

يقول البيهقي : « انحدر أبو تمام إلى الشام سنة ٢٢٥ هـ ، ليكي من مات من أهله ولا نعلم كم بقي هناك ، غير أننا نجده سنة ٢٢٦ هـ في سر من رأى بمدح المعتصم ، ويذكر إحراق الأفشين في قصيدته :

الْحَقُّ أَهْلُجُ وَالسَّيْفُ عَوَّارٍ فَحَذَارٍ مِنْ أَسَدِ الْعَرَبِينَ حَذَارٍ
١٩٨/ ٢

ولم يبق أبو تمام في سر من رأى طويلا ، فرحل إلى كُور الفرات في الجزيرة بمدح مالك بن طوق ويذكر خلافا كان بينه وبين قومه من التغلبيين ، ويذكر أبو تمام ذلك الخلاف في قصائد مليئة بالشعر والتجربة والقصص ، وهو ينتقل معه في رحلاته لإحضار الثائرين من أسامة ، وتطول إقامة مالك بأقاليم من ريف العراق ، ولا سبيل لأبي تمام الحضري ، والمولع بحياة المدن إلى احتلالها فيصرخ به أن يعجل الرحيل عن هذه القرى الصغيرة ،...، حتى إذا أخضعهم أخذ أبو تمام في الشفاعة لهم عنده ،...،^(٤).

(١) وقال بمدح القاضي ابن أبي دؤاد ، ويستشفع بخالد بن يزيد الشيباني :
أُرَايْتُ أَيْ سَوَالِفٍ وَخُلُودٍ عَنَّا تَنَا تَيْنَ اللَّيْلِ قُرُودٍ
٣٨٤/ ١ يتا ٥٦

(٢) — وقال يرثي خالد بن يزيد بن مزيد :
نُعَايَ إِلَى كُلِّ سَخَى نَعَايَ فَنَى الْعَرَبِ احْتَلَّ رُبْعَ الْفَنَاءِ
٥/ ٦٤ يتا ٥

— وقال يرثي خالد بن يزيد بن مزيد :
اللَّهُ إِنِّي خَالِدٌ بَعْدَ خَالِدٍ وَنَاسِ سِرَاجِ الْمَجْدِ نَجْمَ الْمَحَامِدِ ؟
٦٥/ ٤ يتا ٤٩

(٣) مالك بن طوق التغلبي : صاحب الرحبة ، أحد الأشراف الأجواد ، ولي إمرة دمشق للمتوكل ، وهو الذي بنى الرحبة التي على الفرات ، وإليه تُنسب ، توفي سنة ٢٥٨ هـ — النجوم الزاهرة ٣٢/ ٢ ، فوات الوفيات ٢٩٤/ ٢ ، والشدة بعد الفرج للتوحي — ٣٦٠/ ٢ .

(٤) البيهقي — ١٥٥ وما بعدها .

ولأني تمام في مالك بن طوق ست قصائد^(١) وقطعتان^(٢) وفي مدح عمر بن طوق قصيدة^(٣) وفي رثاء القاسم بن طوق أخرى^(٤).

(١) - وقال يمدح مالك بن طوق التغلبي :
سَلَّمَ عَلَى الرَّبِّعِ مِنْ سَلَمَى يَلْدَى سَلَمٍ
عَلَيْهِ وَسَمَّ مِنْ الْأَيَّامِ وَالْقِيَمِ
٦٠ بيتا ١٨٤/٣

- وقال يمدح مالك بن طوق حين عُزِلَ عن الجزيرة :
أَرْضٌ مُصَرَّدَةٌ وَأُخْرَى تُتَجَسَّمُ
مِنْهَا أَلَى رُزْقَتْ وَأُخْرَى تُخَرِّمُ
٦٠ بيتا ١٩٥/٣

- وقال يمدح مالك بن طوق التغلبي :
لَوْ أَنَّ ذَهْرًا رَدَّ رَجَعَ جَوَابُ
أَوْ كَفَّ مِنْ شَأْنِهِ طُولُ عِتَابِ
٤٠ بيتا ٨٠/١

- وقال يمدح مالك بن طوق ، ويستعطفه :
قَفَّ بِالطَّلُولِ الدَّارِسَاتِ غَلَاثَا
أَمْسَتْ جِبَالُ قَطِيعِهِنَّ رِثَاثَا
٣٧ بيتا ٣١١/١

- وقال يمدح مالك بن طوق ، ويطلب منه فرسا :
قَالَتْ وَيَعْنِي النَّسَاءُ كَالْحَرَسِ
وَقَدْ يُصَيِّنُ الْقُصُوصَ فِي الْخَلْسِ
٢٢ بيتا ٢٣٤/٢

- وقال يمدح مالك بن طوق ، ويعزبه عن أخيه القاسم بن طوق :
أَمَّا لَكَ إِنَّ الْحَزْنَ أَهْلًا خَالِمٍ
وَمَهْمَا بَلَمَ فَالْوَجْدُ لَيْسَ بِدَائِمٍ
١٩ بيتا ٢٥٧/٣

(٢) - وقال يمدح مالك بن طوق :
أَقُولُ لِمُرْتَلِي النَّدَى عِنْدَ مَالِكٍ
تَعَوَّذْ بِجَلْدَى مَالِكٍ وَصِلَايِهِ
٥ أبيات ٣٠٩/١

- وقال يمدح مالك بن طوق :
قُلْ لِأَنِّي طَوَّقِي رَحَى سَعْدٍ إِذَا تَحَبَّطَتْ
نَوَائِبُ الدَّهْرِ أَغْلَاها وَأَسْفَلَهَا
٤ أبيات ٤٧/٣

(٣) وقال يمدح عمر بن طوق بن مالك بن طوق التغلبي :
أَحْمِنَ بِأَيْلَمِ الْعَقِيبِيِّ وَأَطِيبِ
وَالْعَيْشِ فِي أَظْلَالِهِنَّ الْمُعْجِبِ
٤٥ بيتا ٩٧/١

(٤) وقال يرثي القاسم بن طوق :
جَوَى سَوَرِ الْأَخْشَاءِ وَالْقَلْبِ وَأَغْلَهُ
وَدَمَعُ بَضِيمِ الْعَيْنِ وَالْجَفْنِ هَامِلُهُ
٣٠ بيتا ١٠٧/٤

• الواثق (٢٢٧ — ٢٣٢ هـ) :

يقول البيهقي : ويظهر أن أبا تمام ورد عليه في كُور الفرات ، نعى المعتصم ، فأنحدر إلى سُرْدُ مَنْ رَأَى يَهْنَى الخليفة الجديد بالخلافة ، وَلِيعَزِيَّةُ في وفاة أبيه ، ولقد كانت له يد سابقة عنده ، وذلك منذ كان يتوسط له عند أبيه ليوليه الأمر من بعده ، مات المعتصم يوم الخميس لإحدى عشرة ليلة بقيت من شهر ربيع الأول سنة ٢٢٧ هـ ، ووُلِيَ ابنه الواثق يوم مات أبوه^(١) .

ومدحه أبو تمام بقصيدتين^(٢) وبيتين^(٣) .

• أبو المغيث موسى بن إبراهيم الرافقي^(٤) :

في سنة ٢٢٧ هـ اندلعت نار الثورة في دمشق وكان على ولايتها أبو المغيث بن إبراهيم الرافقي ، ممدوح أبي تمام ، والثورة هنا ثورة طائفة من تيس ، وقد جهز أبو المغيث إليهم جيشاً فهزموه ، ومات المعتصم والأمر على ذلك ، واستمر أبو المغيث في الحصار إلى أن كتب الواثق إلى رجاء بن أيوب الحضاري^(٥) أن يتوجه إلى دمشق مدداً لأبي المغيث ، فقدم دمشق وحارب التيسية حتى هزمهم .

(١) البيهقي — ١٥٦ .

(٢) — وقال يمدح الواثق :

ما لِلدُّمُوعِ ثَرِيحٌ كُلُّ مَرَامٍ وَالجَفُنُ ثَائِلٌ مُجْعَةٌ وَتَلَمٍ
٥٢ يه ٣/٢٠٣

— وقال يمدح الواثق :

وَأَبَى الْمَنَازِلَ إِنَّهَا لَشُجُونٌ وَعَلَى الْعُجُومَةِ إِنَّهَا لَتَيْنٌ
٤٨ يه ٣/٣٢٣

(٣) وقال يمدح الواثق :

هَارُونَ يَا نَحِيرَ مَنْ يُرْجَى لَمْ يُطِيعِ اللَّهَ مَنْ عَصَاكَ
لَوْ كَانَ بَعْدَ النَّبِيِّ رَحَى إِلَى وَلِيٍّ لَكُنْتَ فَكَأَ
٤٦٨/٢

(٤) أبو المغيث : موسى بن إبراهيم الرافقي ، وَلِيَ دمشق من قِبَلِ المعتصم (الشدة بعد الفرج للتوخي — ٤١٨/٤) ، وفي سنة ٢٢٧ هـ ، صَلَّبَ من قيس خمسة عشر رجلاً فثاروا عليه وطالبوا بعزله ، (شذرات الذهب لابن العماد الحنبلي — ٥٩/٢) وفي سنة ٢٤٠ هـ كان أميراً على حمص ، فقتل رجلاً من رؤسائهم ، فوثب عليه أهل حمص ، وقتلوا بعض أصحابه وأخرجوه منها ، فعزله التوكل (الطبري — ١٩٧/٩ ، ط دار المعارف ، والكامل لابن الأثير ٢٩٣/٥ .

(٥) قائد من قواده ، كان يُخضع ثورة رجل في فلسطين ، اسمه « المبرقع » .

سمع أبو تمام بهذه الثورة ، وكان بالعراق مع مالك بن طوق أولا ، ثم في سُرْمَن رَأَى ثانيا يَرثِي الخليفة ، فلما قَرَعَ من ذلك أخذ يفكر في الذهاب إلى بلده ، حيث كان يأمل أن يجد عيشا أكثر استقرارا ، ويكون ذلك في وظيفة يجد معها الحياة المستقرة ، فشدد الرحال إلى دمشق ، وهو أذْبَعُ ما يكون اسماً ، وأَعْظَمُ ما يكون جاها ، مدح ثلاثة خلفاء واتصل بأعظم رجال الدولة ، فلا خوف عليه أن يقف وجهها لوجه أمام الرجل الذي استشار حقه من قبل حتى تهدده بالقتل ، وكاد يفعل لو استطاع أن يصل إليه ، فأرسل أبو تمام هذه القصيدة ، وكان موسى في دمشق .

أَقْشَيْبَ رَبِّهِمْ أَرَاكَ دَرِيْسًا وَفَرَى ضِيُوفَكَ لَوْعَةً وَرَسِيْسًا
٤٨ بيتا ٢/ ٢٦٢

ولكن أبا المغيث لم ينس له ما كان منه منذ نيف وعشرين سنة ، ويظهر أنه صرح بذلك فأرسل إليه أبو تمام بقصيدة أخرى ينكر فيها أنه هجاه .
مطلعيها :

شَهِدْتُ لَقَدْ أَقَوْتُ مَعَانِيَكُمْ بَعْدِي وَمَحْتُ كَمَا مُحْتُ وَشَائِعٍ مِ بَرْدٍ
٣٨ بيتا ٢/ ١٠٩

وفيها يقول :

٢٤ — أَتَانِي مَعَ الرُّكْبَانِ ظَنٌّ ظَنَّتُهُ لَفَفْتُ لَهُ رَأْسِي حَيَاءً مِنَ الْمَجْدِ
 . وكأنه لاحظ أنه أطال الاعتذار في كثير من الكذب ، فيختم القصيدة بشيء من اعتراف النادم الذي يعمل في نفسه الخجل :

٣٨ — فَإِنْ يَكُ جُرْمٌ عَنْ أُوْتِكَ هَفْوَةٌ عَلَى خَطَايَايَ فَعُذْرِي عَلَى عَمْدٍ

وقد ظن أبو تمام أن الزمن قد محَا أثر هجائه ، ولكن التاريخ كان أوعى منه قلبا ، ولم ينل أبو تمام الرياسة التي يبتغيها ، ولم يهنا له المقام بوطنه ، كما كان يرجو ، فشدد الرحال إلى العراق ، آملا أن يجد عند ذوى الشأن فيها ما عز عليه عند أبي المغيث^(١) .

(١) ابن الأثير — الكامل — والطبري — تاريخ الطبري — ١١٦/ ٩ ، والبيهقي — ١٥٧ وما بعدها .

* اتصال أبي تمام بأحمد بن أبي دؤاد وابن الزيات :

* القاضي أحمد بن أبي دؤاد الأيادي (١٦٠ هـ / ٢٤٠ هـ) :

كان عربيا من قبيلة إياد وَوَزَّرَ للمأمون قبل المعتصم ، وكان بدء اتصاله بالخليفة حين أرسله يحيى بن أكثم مع جماعة من العلماء ليجالسوا المأمون ، فُسِّرَ منه ، وقال له : لا أعلم ما كان لنا من مجلس إلا حضرته^(١) ، وقد استطاع ابن أبي دؤاد بلباقته ، وغزارة علمه ، وذلاقة لسانه أن يسيطر على المأمون حتى حملته على نشر مقالة « خلق القرآن » وامتحان الناس فيها والكتاب مجمعون على أن ابن أبي دؤاد مسئول عن المحنة ، فهو الذي زَيَّنَها للخليفة ، وهو الذي دَسَّ له بخلق القرآن ، وحسَّنه عنده ، وصيروه يعتقدده حقا ، بذلك قال الخطيب البغدادي^(٢) ، والسبكي^(٣) ، وأوصى المأمون أخاه المعتصم (٢١٨ هـ / ٢٢٧ هـ) بأحمد بن أبي دؤاد^(٤) .

ولهذا أسند المعتصم إلى المعتزلة أرفع المناصب في الدولة ، واعتمد عليهم في إدارة شئون الأمة ، فوضع أحمد بن أبي دؤاد قاضيا للقضاة ولم يفعل فعلا باطنا أو ظاهرا إلا برأيه^(٥) . فَتَقَوَّى مركز ابن أبي دؤاد وَعَظُمَ نفوذه ، وفاق تأثيره على المعتصم ما حققه من تأثير على المأمون^(٦) ، ولما قضى المعتصم ، وخلفه الواصل (٢٢٧ هـ / ٢٣٢ هـ) ، كان المعتزلة قد بلغوا أوج قوتهم ، فأسكرتهم نشوة الظفر ، وأعمتهم شهوة السيطرة ، ولذلك حملوا الخليفة الجديد على التهادى في المحنة ، فأشغل نفسه بها ، يقول الحنبلي :

« إن الواصل كان شديد الاعتزال ، فقام بالمحنة القيام الكلي ، وأن أحمد بن أبي دؤاد هو الذي شدد عزمه عليها »^(٧) .

(١) ابن خلكان — وفیات الأعيان — ٣٢/ ١ .

(٢) الخطيب البغدادي — تاريخ بغداد — ١٤٢/ ٤ .

(٣) السبكي — طبقات الشافعية — ٢٠٦/ ١ .

(٤) ابن خلكان — وفیات الأعيان — ٣٣/ ١ .

(٦) زهني جار الله — المعتزلة — ١٧١ ط القاهرة ١٩٤٧ م .

(٧) شذرات الذهب — ٧٥/ ٢ و ٧٦ .

وقد مدحه أبو تمام بسبع قصائد (١)

- (١) - وقال يمدح ابن أبي داؤد ، ويستشفع بخالد بن يزيد :
أَرَأَيْتَ أَيُّ سَوَالِفٍ وَخُلُودٍ عَنَّا لَنَا يَسِّنُ اللَّوَى فَرْوُدٍ
٥٦ بيتا ٣٨٤/١
- وقال يمدح ابن أبي داؤد ، ويعتذر إليه :
سَقَى هَهْدَ الْجَمَى سَبِيلَ الْعَهْدِ وَرَوْضَ حَاضِرٍ وَهُوَ وَهْدِ
٥١ بيتا ٣٦٩/١
- وقال يمدح أبا عبد الله أحمد بن أبي داؤد :
سَعِدْتُ غَرْبَهُ الشَّوَى بِسَعْدِ فَهَى طَوْرُغِ الْإِثْهَامِ وَالْإِلْجَادِ
٤٣ بيتا ٣٥٦/١
- وقال يمدح أحمد بن أبي داؤد :
أَلَمْ يَأْنِ أَنْ تَرَوِيَ الظَّنَاءَ الْحَوَاتِمَ وَأَنْ يَنْظِمَ الشَّمْلَ الْمُشْتَتَّ لَأِظْمِ ١٩
٣٥ بيتا ١٧٦/٣
- وقال يمدح ابن أبي داؤد :
بُدِّلْتُ غَبْرَةً مِنَ الْإِيْمَاضِ يَمَّ شَتُّوا الرِّجَالِ بِالْأَغْرَاضِ
٢٨ بيتا ٣٠٨/٢
- وقال يمدح بن أبي داؤد :
أَهْلُوكِ أَضْحَا شَاخِصًا وَمُقْرَضًا وَمَزْمَمًا يَصِفُ الشَّوَى وَمُعْرَضًا
٢٥ بيتا ٣٠١/٢
- وقال يمدح أبا الوليد أحمد بن أبي داؤد :
يَوَاقُتُ رَحْلَى فِي الْمَرْبِ الْمُفِيلِ قَرَقَتُ فِي إِثْرِ الْعَلَمِ الْمُسِيلِ
٢٠ بيتا ٤٩/٣

وخمس قطع وبيتين^(١) ، وعاتبه بقطعة^(٢) وهجاه بأخرى^(٣) . كما مدح كاتبه
إسماعيل بن شهاب « أبا القاسم » بقصيدة^(٤) :

(١) — وقال في علة أحمد بن أبي دؤاد (قطعة) :

لَا تَلَاكَ التَّعَرُّ مِنْ ذَهْرٍ وَلَا زَلَّلْ
وَلَا يَكُنْ لِلْعُلَا فِي قَعْدِكَ الْفُكُلْ
١٠ أبيات ٥٣/٣

— وقال يمدح أحمد بن أبي دؤاد (قطعة) :

أَحْمَدُ إِنَّ الْحَاسِدِينَ كَثِيرُ
وَمَالِكَ إِنَّ عُدَّ الْكَرِيمِ يُظِيرُ
٧ أبيات ٢١٨/٢

— وقال لابن أبي دؤاد ، وقد شرب دؤاد (قطعة) :

أَغْفَبَكَ اللَّهُ صَبْحَةَ الْبَدَنِ
مَا هَتَفَ الْهَاتِفَاتُ فِي الْعَصْرِ
٦ أبيات ٣١٥/٣

— وكان أبو تمام لما عمل قصيدة « ألزمت أبا سؤلف » حرص على أن يسمعها ابن أبي دؤاد ، فتأخر
ذلك ، فكتب بهذه الأبيات (قطعة) :

أَحْمَدُ إِنَّ الْحَاسِدِينَ حُشُودُ
وَأَنْ مَصَابِ الْمَزِينِ خَيْثُ ثُرَيْدُ
٤ أبيات ٤٨٧/٤

— وقال لأحمد بن أبي دؤاد (قطعة) :

أَعْلَمَ وَأَنْتَ الْمَرْءُ غَيْرَ مُعْلَمُ
وَأَفْهَمَ جُمِلْتُ فِدَاكَ غَيْرَ مُفْهَمُ
٤ أبيات ٤٨٧/٤

— وقال يمدح ابن أبي دؤاد :

أُسْلِبْتُ ثَرَاةَ الْمَالِ رُئِي
وَأَطْلُبُ ذَاكَ مِنْ كَفِّ جَمَلِ
يبتن ١/٣٨٣

(٢) وقال يعاتب ابن أبي دؤاد ، ويستطيعه وعدا له عليه: (قطعة) :

رَأَيْتُ الْعُلَا مَعْمُورَةً بِكَ ذَارُهَا
إِذَا اجْتَمَعَتْ جَاشَأً وَقَرَّ قَرَارُهَا
٨ أبيات ٤٦٠/٤

(٣) وقال يهجو أبا الوليد محمد بن أحمد بن أبي دؤاد: (قطعة) :

أَبْلَرِي أَيْ بَارِقَةٍ تَشِيْمُ
وَمَهْلَكِي إِلَهًا تَسِيْمُ
١٢ بيتا ٤٢٨/٤

(٤) وقال يمدح إسماعيل بن شهاب ويشكره :

أَيُّهَا الْبَرُّ بِثِ بِأَعْلَى الْبِرَاقِ
وَأَعُدْ فِيهَا يَوَابِلَ عَرْدَاقِ
٢٦ بيتا ٤٤٧/٢

• محمد بن عبد الملك الزيات (١٧٣ هـ / ٢٣٣ هـ) :

محمد بن عبد الملك بن أبان بن حمزة ، اشتهر بابن الزيات ، لأن جدّه أبانا كان يجلب الزيت من موطنه إلى بغداد مُتَجَرّاً فيه ، كان محمد بن عبد الملك ينهل من علوم اللغة ومن ينابيع الآداب الأجنبية الشائعة في عصره ، حتى شدا الشعر ، وتبع فيه كما نبغ في النثر ثم شخص إلى الحسن بن سهل ، فعينه كاتباً بالدواوين — وكان عالماً باللغة والنحو شاعراً بارعاً ، ومازال ابن الزيات حتى وَلِيَ المعتمد مقاليد الخلافة ، فقربه منه ، ولم يلبث أن استوزره سنة ٢٢٠ هـ وتوفي المعتمد وَوَلِيَ ابنه الواثق ، فظل وزيراً له ، وكان يعادى أحمد بن أبي دؤاد المعتزلي ، ودب التنافس بينه وبين ابن أبي دؤاد حتى انقلب إلى عداوة ونهاج بالشعر ، وكان ابن أبي دؤاد يخرض الشعراء على هجاء ابن الزيات ، وفي أثناء وزارة ابن الزيات للواثق كان يتجههم للمتوكل ، وحاول أن يصرف الخلافة عنه إلى ابن الواثق ، وطمح إلى إنفاذ ذلك بعد وفاة الواثق ، بينما تحمس ابن أبي دؤاد للمتوكل ، ولما تولى المتوكل نكب ابن الزيات ، وأدخله التُّور الذي كان ابن الزيات يعذب فيه المطالبين بالأموال من أرباب الدواوين ، وظل في التُّور أربعين يوماً يُعَذَّب عَذَاباً شديداً إلى أن مات^(١)

وكان ابن أبي دؤاد على النقيض من ابن الزيات ، كانت في الأول رحمة بينما يرى ابن الزيات أن الرحمة خورٌ في الطبيعة ، فالعداء بينهما عداء بين طبعين^(٢) .

ومعرفة أي تمام لابن الزيات أقدم بكثير من وزارته ، فهو يقول في قصيدة مدحه بها :

٥٢—وَلِيَ هِمَّةٌ تَمْضِي الْعُصُورُ وَإِنَّهَا كَعَهْدِكَ مِنْ أَيَّامٍ وَعْدِكَ حَامِلٌ
٥٣—سَيُنَوِّنْ قَطْعُنَاهُنَّ حَتَّى كَأَنَّما قَطْعُنَا لِقُرْبِ الْعَهْدِ مِنْهَا مَرِاجِلُ^(٣)

(١) البغدادى — تاريخ بغداد — ٢ / ٣٤٢ .

(٢) المهيبي — ١٤٨ .

(٣) الديوان — ١١٢ / ٣ ، في الهامش : في نسخة : س ، م ، د ، ظ : « من أيام مصر لحامل » . وذلك في القصيدة التي مطلعها :

مَتَى أَتَى عَنْ ذَهْلِيَّةِ الْحَى ذَاهِلٌ وَقَلْبُكَ مِنْهَا مُدَّةُ الدَّهْرِ آهِلٌ !

« ويظهر أنه اتصل بابن الزيات ليسهل عليه دخوله إلى الخليفة ، ولم يفعل ابن الزيات وكان أبو تمام شديد الضيق بما يرى حوله من قيام الحُجَّاب بينه وبين عظماء الدولة ... ، ويظهر أن أبا تمام كان يستغل الخصومة بين ابن أبي ذؤاد وبين ابن الزيات ، فنفر منه كلاهما ، وحرماه عطاءهما » (١) .

ولأبى تمام في ابن الزيات أربع قصائد (٢) وأربع قطع وبيتان (٣) .

(١) البيتى — ١٤٩ .

(٢) — وقال يمدح محمد بن عبد الملك :

مَتَى أَلَيْتَ عَنْ ذُهْلِيَّةِ الْحَيِّ ذَاهِلُ وَقَلْبِكَ مِنْهَا مُدَّةَ الدُّهْرِ أَهْلُ !
٦٠ بيتا ١١٢/٣

— وقال يمدح محمد بن عبد الملك الزيات :

قَدْ لَاقَيْتَ الْجِرْغَ مِنْ أُرْيَةِ الثُّوبِ وَاسْتَحَقَّتْ جِدَّةً مِنْ رَبِّهَا الْجَبْ
٦٠ بيتا ٢٣٩/١

— وقال يمدح محمد بن عبد الملك الزيات ، ويمعابه :

لَهَانَ عَلَيْنَا أَنْ نَقُولَ وَنُفْعَلَا وَتُذَكِّرُ نَعَضَ الْفَضْلِ عَنْكَ وَتُفْضِلَا
٥٢ بيتا ٩٨/٣

— وقال يمدح محمد بن عبد الملك الزيات :

ذَنَفٌ يَكْبَى آهَاتِ رَنْجٍ مُذْنِبٍ لَوْلَا نَسِيمُ نَزَائِهَا لَمْ يُعْرِفْ
٣٣ بيتا ٣٩٤/٢

(٣) ... وقال يمدح محمد بن عبد الملك الزيات (قطعة) :

أَمَّا وَقَدْ أَلْحَقْتَنِي بِالسَّوَكِ وَمَذَذْتَ مِنْ ضَبْعِي إِلَيْكَ وَمَكِي
١٤ بيتا ٢٦٠/١

— وقال يمدح محمد بن عبد الملك الزيات :

بِمُحَمَّدٍ صَارَ الزَّمَانُ مُحَمَّدَا عِنْدِي وَأَعَقَبَ بَعْدَ سُوءِ فَعَالِي
٦ أبيات ٣١/٣

— وقال يعود محمد بن عبد الملك الزيات :

لَا عَيْشَ أَوْ يَتَحَامَى جِسْمَكَ الْوَصْبُ فَتَنْجَلِي بِكَ عَنْ لُحْصَائِكَ الْكُرْبُ
٣ أبيات ٢٩٦/١

— وقال في محمد بن عبد الملك الزيات :

يَا مَغْرَسَ الظَّرْفِ وَفَرْغَ الْحَسَبِ وَمَنْ بِهِ طَالَ لِسَانُ الْأَذَبِ
٣ أبيات ٢٩٧/١

— وقال :

أَبَا جَعْفَرٍ أَضْحَى بِكَ الظَّنُّ مُعْرِعَا فَمِثْلُ يَرْوَاعِيهِ عَنِ الْأَمَلِ الْجَدْبُ
١ بيتا ٢٩٨/١

• اتصاله بابنتي وهب ، والحسن وسليمان :

كان الحسن بن وهب وأخوه سليمان من أعيان عصرهما ، كتب الحسن بن وهب لمحمد بن عبد الملك الزيات ، وولى ديوان الرسائل ، وكان شاعرا بليغا مترسلا فصيحاً ، وكتب سليمان بن وهب للمأمون . وهو ابن أربع عشرة سنة ، وولى الوزارة للمعتمد على الله . ومدح هذين الأخوين خلقت كثير من أعيان الشعراء^(١) ، وكانت لأبي تمام منزلة رفيعة في نفس الحسن بن وهب^(٢) .

ويقول ابن خلكان : « إن الحسن بن وهب جعل أبا تمام على بريد الموصل ، وليس واليا عليها ، وإنه تتبّع ذلك وحققه ، ويقول : إن أبا تمام أقام بها أقل من سنتين ثم مات بها^(٣) » ، ويرد البيهقي هذا الرأي قائلا : « وسأذكر من تتبّع أبي تمام لمدح بعض مملوحيه ما يجعل القول بولايته بريد الموصل مُحوطاً بشيء من الشك ، ويدفع إلى تلقيه بشيء من الحذر »^(٤) .

وقد مدح أبو تمام الحسن بن وهب بسبع قصائد^(٥)

(١) البيهقي — هبة الأيام — ٥٣ .

(٢) تفصيل ذلك في أخبار أبي تمام للصول — ٢٦٩ ، وهبة الأيام للبيهقي — ١٤٨ .

(٣) ابن خلكان — وفيات الأعيان —

(٤) البيهقي — ١٦٦ .

(٥) — وقال يمدح الحسن بن سهل ، ووجه بها إليه من التوصل :

تيسر الوقوف بكفء شوقك فالزل
تبلى غليلاً بالثموج فتليل
٥٠ بيتا ٣٢/٣

— وقال يمدح الحسن بن وهب :

أنا ونيل الشجى من الخلى
وبالى الزنج من إحدى يلى
٤٧ بيتا ٣٥١/٣

— وقال يمدح الحسن بن وهب ، وصف فرسا حمله عليه :

باهرق طالع منزلاً بالأبرق
واحد السحاب له خلعة الأثني
٤٠ بيتا ٤٠٦/٢

— وقال يمدح الحسن بن وهب :

هل أتر من ديارهم دغس
حيث تلاقى الأجرع والزعر ؟
٣٤ بيتا ٢٢٣/٢

— وقال يمدح الحسن بن وهب ، ويذكر خلعة بعث بها إليه من الموصل :

أبو غلى وسيمى متججعة
فاخيل بأغلى وأديه أو جريعة
٣٢ بيتا ٣٤٣/٢

وست قطع^(١) ، ومدحه وأخاه سليمان بقطعة^(٢) .
وعاتبه بقطعة^(٣) ، أما سليمان بن وهب فمدحه

= — وقال يمدح الحسن بن وهب ، ويذكر غلاماً أهده له :
لَمَكَاسِرُ الْحَسَنِ بْنِ وَهْبٍ أَطِيبُ وَأَمْرٌ فِي حَتْلِكَ الْحَوْدِ وَأَغْدَبُ
٢٨ يتا ١٢٧/

— وقال يمدح الحسن بن وهب ، وكتب بها إليه من الموصل والحسن ببغداد :
كَرِيسِي مِثْلِكَ سَائِحَةُ السَّاقِ وَمِنْ سَرَعَانِ عَمْرَتِكَ السُّرَاقِ
٢٠ يتا ٤٢٣/

(١) — وقال للحسن بن وهب ، ووصف مجلساً له حضره :
أَفِيكُمْ فَتَى حَتَّى فَيُفِيرُنِي عَنِّي بِمَا شَرِيتَ مَشْرُوءَةَ الرَّاجِ مِنْ ذِفْنِي ؟
١٤ يتا ٥٤١/

— وقال يمدح الحسن بن وهب بمرجان ، ويسأله كتاباً بسلامته (قطعة) :
يَا عَصْمِي وَمَعُولِي وَيَمَالِي بَلْ يَا جَنُوبِي غَضَّةٌ وَشَمَالِي
١٣ يتا ٦١/

— كان أبو تمام عند الحسن بن وهب ، ومعه غلام رومي ، فأذن الحسن النظر إلى الغلام وبين يدي
الحسن غلام له خزري ، ففطن أبو تمام لإدمان الحسن نظره إلى الغلام الرومي ، فقال
(قطعة) :

أَبَا عَلِيٍّ إِصْرُوفُ الدُّهْرِ وَالْبَيْتِ وَلِلْحَوْدِثِ وَالْأَيَّامِ وَالْبَيْتِ
٩ أبيات ٤٦٣/

— وقال يمدح الحسن بن وهب ، ويذكر خلعة خلعها عليه (قطعة) :
السَّحْنُ بِنُ وَهْبٍ كَالْقَيْثِ فَسَى السَّيْكَابَةِ
٨ أبيات ١٠٨/

— وقال يمدح الحسن بن وهب ويستعديه نبيلاً (قطعة) :
جُعِلَتْ فِدَاكَ عَبْدُ اللَّهِ عَنْدِي يَغْقِبُ الْهَجْرَ مِثْنُ وَالْيَقْدِ
٧ أبيات ٩٦/

— وقال يسأل الحسن بن وهب أن يكلم أخاه سليمان في هذه الحاجة بهيئاً (قطعة) :
إِنْ شِئْتَ أَتَيْتُ إِحْسَانًا بِإِحْسَانٍ فَكَأَنَّ جُودَكَ مِنْ زُرْجٍ وَوَيْحَانٍ
٦ أبيات ٣٣٦/

(٢) وقال يمدح الحسن بن وهب وسليمان بن وهب (قطعة) :
سَأُبْكِرُ لِابْنِي وَهْبٍ إِلَهَةً أَلْتِي هِيَ الْوُدُّ صَانَةٌ بِحُسْنِ صِيَالِهِ
١٣ يتا ٢٩٤/

(٣) وقال يعاتب الحسن بن وهب (قطعة) :
لَا يُحْمَدُ السَّجَلُ حَتَّى يُحْكَمَ الْوَدَمُ وَلَا تُرْبُ بَيْتِ الْوَاصِلِ الْقَتَمُ
١٤ يتا ٤٨٨/

بقصيدتين (١) :

* غلام أبى تمام (عبد الله بن يزيد الكاتب) :

يبدو أنه وعبدون كاتب دليل النصراني ، ومُقران المباركي . وعبد الله بن الأعمش يُكوّنون مع أبى تمام فريقا من الأصدقاء يُدبُّ الخصام بعد الوثام ، ثم يعود الخصام وتدور معه قطع الهجاء ...

وقد دار بين أبى تمام وبينهم جميعا هجاء ، لا عن غضب — بل عن صخب وعُتْبٍ وفَرَاغ .

هجا أبو تمام عبد الله بن يزيد المباركي الكاتب بعشرين قطعة (٢) وهجا

(١) — وقال يمدح سليمان بن وهب :

أى مَرعى عَيْنٍ وَوَلَدَى لَسِيْبٍ لَحَبْتُهُ الْأَيْلُمُ فِى مُلْحُوبٍ ١٢
٣٨ بيتا ١ / ١١٦
— وقال يمدح سليمان بن وهب ، ويشفع لى رجل يقال له سليمان بن رزين ، أنسى دعبل الخزاعى :
إِنْ الْأَيْبِرُ جَمَلُ الْجَارِمِ الْجَالِي . مُسْتَرَادُّ أَمَالِي الْمُؤْتِي الْعَالِي
٢٢ بيتا ٣ / ٣٣٣

(٢) — وقال لى عبد الله الكاتب :

أَقَطَعُ جِبَالِي فَقَدْ بَرُمْتُ بِكَا وَخَلَّيْتُ حَيْثُ شِفْتُ مِنْ يَنْكَا
٧ أبيات ٤ / ٤١٢
— وقال يهجو عبد الله الكاتب :
أَعْبَدُ اللَّهَ قُمْ وَأَقْعُدْ يَهْجُرِي فَقَدْ أَلْقَيْتَ مِنْ بَالِي وَفُجِرِي
٧ أبيات ٤ / ٣٧٨
— وقال يهجو عبد الله بن يزيد المباركي :
نُكِّنْتُ رَأْسِي تَيْنَ جِلَاسِي وَلَحْنُ مِنْ سَائِي وَمِنْ حَاسِي
٦ أبيات ٤ / ٣٧٩
— وقال يهجو عبد الله الكاتب :
مَاذَا بَدَا لَكَ إِذْ تَقَضَّتْ هَوَاكَ وَخَلَفْتُ أُنَى لَا أَشْمُ قَقَاكَ !
٦ أبيات ٤ / ٤٠٩

— وقال لى عبد الله :

كَشَفْتُكَ الْأَيْلُمُ يَا إِنْسَانُ لَا يَكُنْ لِلْإِلَى أَعْنَتُ الْهَوَانُ !
٦ أبيات ٤ / ٤٣٣

= — وقال يهجو عبد الله الكاتب غلامه :

أُطْفَأَتْ نَارَ هَوَاكَ مِنْ قَلْبِي وَخَلَّتْنِي مِنْ غُرُورَةِ الْحُبِّ
 ١٦٢/٤ أبيات ٥

— وقال يهجو عبد الله الكاتب ، وكان يحبه ، ويعرض بالمباركى :

قُلْ لِمَنْبُوتٍ أَتَيْنَ ذَلِكَ الْحَيَاءُ إِنَّ دَاءَ الْمُجُونِ دَاءٌ عَمِيءٌ ۝
 ٣٠١/٤ أبيات ٥

— وقال يهجو عبد الله الكاتب بن يزيد المباركى :

مَا أَنتَ إِلَّا الْمَثَلُ السَّائِرُ يَعْرِفُهُ الْجَاهِلُ وَالْخَافِرُ
 ٣٥٢/٤ أبيات ٥

— وقال يهجو عبد الله :

أَغْرَأَلْتُ قَوْلِي لِلْفَزَالِ الْأَخْوَرِ أَضْمَرْتُ غَدْرًا لَيْسَ عَنْكَ بِمُضْمَرٍ
 ٣٧١/٤ أبيات ٥

— وقال فى عبد الله الكاتب :

يَا عَمْرُو قُلْ لِلْقَمَرِ الطَّالِعِ أَسْعَ الْحَرَقُ عَلَى الرَّقِيعِ
 ٣٨٦/٤ أبيات ٥

— وقال يهجو عبد الله الكاتب :

أَلَمْ تَكُ زَيْخَاتَةَ السَّرَاصِفِ لِمُسْتَظْرَفٍ وَلِمُسْتَأْذِنٍ ۝
 ٣٩٢/٤ أبيات ٥

— وقال يهجو عبد الله الكاتب :

وَلَيْكَ سَلَمٌ لِلزَّاحِدِ الْخَلَائِقِ إِنَّ فِى الْخَلْقِ قَائِدًا لِلْخَلَائِقِ
 ٤٠٨/٤ أبيات ٥

— وقال يهجو عبد الله الكاتب :

مُنْخَضُّطٌ فِى عَمْرَةٍ مُتَهَيِّئُكَ مَا إِنَّ يُبَالَى أَيْ وَجْهُ يَسْلُوكُ
 ٤١٠/٤ أبيات ٥

— وقال يهجو عبد الله الكاتب :

أَلَا نَ الْحُلَيْتِ الدُّرَيَّانُ فِى الْعَنَمِ وَصِرَتْ أَضْيَعٌ مِنْ لَحْمٍ عَلَى وَضْعٍ
 ٤٣٠/٤ أبيات ٥

— وقال (يعنى عبد الله — شارح الديوان) فى المدح :

يَاسِيَّ النَّبِيِّ فِى سُورَةِ الْجِنِّ وَبِأَنَابِئِى الْعَزِيزِ بِمَصْرِ ۝
 ٢٠٠/٤ أبيات ٤

— وقال فى عبد الله الكاتب :

رَغِمَ أَلْفَى مِنْ أَنْ تُرَى مَهْتَوَا أَوْ أَرَى لِي مَا عِشْتُ بِكَ شَرِيكَا
 ٤١١/٤ أبيات ٤

=

عبدون كاتب دليل النصراني بثلاث قطع^(١) وهجا مُقران المباركي بسبع قطع^(٢)

= وقال يهجو عبد الله الكاتب :

أَلَيْسَ عَبْدُ اللَّهِ أَصْبَحَ يُعْمَلُ
إِنَّ الزَّمَانَ بِأَخْلِيهِ مُتَقَلِّبٌ
٤ أبيات ٤ / ٤١٩

— وقال (وقال الصول : وقال فيه أى فى عبد الله) :

تَمُتُّكَ الْكِتَابُ يُدَلُّ عِنْدِي
عَلَى أَنَّ الرِّيحَ قُلِبَتْ نَقْلًا
٤ أبيات ٤ / ٤٢٠

— وقال يهجو عبد الله الكاتب :

أَعْبَدَ اللَّهُ دَعَا لَوْا وَلَيْتَا
لَقَدْ أَصْبَحْتُ يَامَسْكِينُ مَيْتَا
٤ أبيات ٤ / ٣٢٥

— وقال يهجو (فى ل ل ل قيل فى عبد الله يزيد المباركى) :

أَيْفَنُكُ جِئِن تَنْفَكُ أَنْ سَتَكَابِرُ
وَعَلِمْتُ إِذْ بَادَلْتُ أَنْ سَتَوَاجِرُ
٤ أبيات ٤ / ٣٧٥

(١) — وقال فى عبدون كاتب دليل ، المعروف بالمباركى :

مُضَى مَا كَانَ قَبْلَ مِنَ الدَّعَاوِ
فَبَانَ وَأُطِفِعَتْ نَارُكَ الْخَسَاوِ
٦ أبيات ٤ / ٣٦٧

— وقال يهجو عبدون ، كاتب دليل المعروف بالمباركى ، وكان يتمسقه :

إِنْ عَبَلُونَ أَرْضَهُ مَمْطُورَةً
فَهِىَ طَوْعٌ لِبَائِهَا وَضُرُورَةٌ
٥ أبيات ٤ / ٣٦٥

— وقال أيضا لعبدون : حين كتب الدليل النصراني كاتب الفضل بن مروان :

أَعْبَدُونَ قَدْ صرَتْ أَحْلُوتَةً
يُكَلِّفُونَ سَائِرَ أَتْحَابِهَا
٥ أبيات ٤ / ٣٦٩

(٢) — وقال يهجو مُقران المباركى :

أَنَا أَلِى عَشَى الْمُبَارَكِ بِحَزَنَةٍ
يُغْنَى عَلَى الْأَيْلَمِ رَكْبٌ بِهَا رَكْبَا
٨ أبيات ٤ / ٣١٠

— وقال يهجو مقران المباركى :

بِأَرْوَجَةِ الْبِسْكَينِ مُقْرَانُ الْبَيْ
عَظُمَتْ عَلَى الْمُتَطَرِّفِينَ وَفَائِهَا
٧ أبيات ٤ / ٣٢٦

— وقال يهجو مقران المباركى :

أَمُقْرَانُ يَا إِنْهُنْ بَتَاتِ الْعُلُوجِ
وَتَسَلَّ الْيَهُودُ شِرَارِ الْبَشَرِ
٧ أبيات ٤ / ٣٧٦

— وقال فى مُقران المباركى :

سَأَهْجُو الْوَعْدَ مُقْرَانُ
فَلَا غَرَوَ وَلَا يَدْعَا
٤ أبيات ٤ / ٣٨٩

=

وعبد الله بن الأعمش بثمانى قطع^(١).

= — وقال يهجو مفران المباركى :
الآن لما صار حوض الوارد

— وقال يهجو مفران ، لما ماتت امرأته :
مُفْرَانُ يَا مُنْقَضِيبَ الرَّاسِ

٧— وقال يهجو مفران :
'امرأة مُفْرَانِ ماتت بَعْدَ مَا شَابَا

(١) — وقال فى ابن الأعمش :
ذبح ابن الأعمش اليسكين يتيكى

— وقال يهجو ابن الأعمش
والله يا ابن الأعمش المبتلى

— وقال يهجو ابن الأعمش :
قد صحا القلب بَعْدَ مَا

— وقال يهجو ابن الأعمش .
أُمُّ ابْنِ الْأَعْمَشِ فاعلموها فرقتى

— وقال فى ابن الأعمش .
لا تُرِثْ لَابِئِ الْأَعْمَشِ الْكَشْحَانِ مِنْ

— وقال يهجو ابن الأعمش عبد الله ، ومغنية له :
رَحَلْتَ فَعَيَّرَ دُمُوعِي الْكُرُورُ

— وقال يهجو ابن الأعمش :
يَعْمُ الْفَتَى ابْنُ الْأَعْمَشِ الْفَتْ الْذِفْرُ

— وقال يهجو ابن الأعمش :
بُذِّلَتْ بَعْدَ ثَلَاثِي بِسَوْحَشِ

وَعَدَا وَأَصْبَحَ عُرْضَةً لِلرَّوْدِ
٥ أبيات ٤/ ٣٤٤

لَا تَحُلْ مِنْ هَمِّ رُؤُوسِي
٤ أبيات ٤/ ٣٨٠

فَحَسِبْتَ السَّلْعَ الْفَتِيَانُ وَالصَّابَا
٣ أبيات ٤/ ٣١٩

لِذَايَ ظَلَّ مِنْهُ فِي وَتَائِي
٦ أبيات ٤/ ٤٠٧

فِي دُبُرِهِ بِالْحَبَبِ الْمَحْضِي
٦ أبيات ٤/ ٣٨٣

قَدْ يَرَى وَفَوْرَ مُنْشَى
٥ أبيات ٤/ ٣٨١

مَا أُسْهَلَ الْمَعْرُوفُ نَمَّ وَأُنْكَتَا
٤ أبيات ٤/ ٤٣٦

رُحْصَ الْإِجَارَةِ وَالْبَغْلِ لَدُنِي
٤ أبيات ٤/ ٤٣٩

وَلِيُخْرِى الْأَحْزَانُ وَالْفِكَرُ
٤ أبيات ٤/ ٣٥٤

لَوْلَا الْجِلَابِيُّ وَالْجُنُونُ وَلَبَحْرُ
٣ أبيات ٤/ ٣٧٤

وَأَعْرَكَ سَمْعَكَ مَنْ يَبْلُغُ أَوْ يَشَى
٣ أبيات ٤/ ٣٨٢

* علي بن الجهم (الشاعر) :

علي بن الجهم بن بدر بن الجهم ، كان شاعرا فصيحاً مطبوعاً ومُخصَّصاً بالمتوكّل ، حتى صار من جلسائه . ثم أبغضه لأنه كان كثير السعاية بندا مائه ، والذكر لهم بالقبح عنده وإذا خلّاه عرّفه أنهم يعيبونه وينبونه ، وينقصونه ، فيكشف عن ذلك ، فلا يجد له حقيقة فنفاه بعد أن حبسه مدة ، وكان ينحو نحو مروان بن أبي حفصة ، في هجاء آل أبي طالب وذمهم والإغراء بهم ، وهجاء الشيعة^(١) .

ويذكر الصولي : « سمعت أبا اسحاق الحرّبي ، يذكر علي بن الجهم وخبراً له مع أبي تمام ،...، وسمعت يقول : كان علي بن الجهم من كَمَلَةِ الناس ، وكان يقال : علمه بالشعر أكثر من شعره » ، ويقول كذلك : « حدثني محمد بن سوسى قال : سمعت علي بن الجهم ذكر دُعِيلاً فَكَفَّرَهُ . وَلَعَنَهُ ، وطعن على أشياء من شعره ، وقال : كان يكذب على أبي تمام ويضع عليه الأخبار ، والله ما كان إليه ، ولا مقارباً له ، وأخذ في وصف أبي تمام ، فقال له الرجل : « والله لو كان أبو تمام أخاك ، ما راد على مدحك له ، فقال : إلّا يكن أخاً بالنسب فإنه أخ بالأدب والدين والمودة . أما سمعت ما خاطبني به .

إِنْ يُكْنَدُ مُطَرِّفُ الْإِخَاءِ فَإِنَّا نَعْلُو وَنَسْرِي فِي إِخَاءٍ ثَالِدٍ
... الخ^(٢)

وقد مدح أبو تمام علي بن الجهم بقصيدة^(٣) وله فيه قطعة ينتجزه له وعدا من عثمان بن إدريس^(٤) الذي سيهجوهم من بعد بثلاث قطع^(٥) .

(١) الأغاني — ١٠ / ٢٠٥ ، والموشح — ٥٢٧ .

(٢) الصولي — أخبار أبي تمام — ٦١ و ٦٢ .

(٣) وقال يمدح علي بن الجهم القرشي الشاعر ، وقد جاءه يودعه لسفر أراده ، وكان أصدق الناس له :
هِيَ قُرُقَةٌ مِنْ صَاحِبِ لَكَ مَا جِدَ فَقَدْأَ إِذَا بَهُ كُلُّ ذَنْجٍ جَامِدٍ

١٦ بيتاً / ٤٠١

(٤) قال يخاطب علي بن الجهم ، يستنجز له وعدا من عثمان بن إدريس الشامي :

يَأَيُّ نُجُومٍ وَجْهِكَ يُسْتَضَاءُ أَبَا حَسَنِ وَشَيْمُكَ الْإِبَاءُ ؟

١١ بيتاً / ٤٤٠

(٥) — وقال في أول الخفيف (لعله يريد عثمان بن إدريس) :

كما مدح أبا الحسن محمد بن عبد الملك بن صالح بن علي الهاشمي ، الشاعر
الأديب بقصيدة مطلعها :

إِنْ بُكَاءٌ فِي الدَّارِ مِنْ أُرْبَةٍ فَشَايَعًا مُعْرَمًا عَلَى طَرَبِهِ^(١)

٤٢ بيتاً ١٠/ ٢٦٩

== ليت شعري بأي وجهيت بالمصر عند جين تلقائي تلقائي ؟
٧ أبيات ٤/ ٤٣٧

— وقال يهجو عثمان بن إدريس الشامي :
وسابح هطيل الثعلباء هتائب على الجرد أمين غير غوان
٤ أبيات ٤/ ٤٣٤

— وقال يهجو عثمان بن إدريس الشامي ومحمد أخاه :
عثمان لا تلهج بذكر محمد ينهاك طول المسجد عنه وعرضه
٣ أبيات ٤/ ٣٨٤

(١) انظر في ترجمته — جمهرة النسب ٣٦ ، ومعجم الشعراء — ٣٦٣) — وأخوه الفضل بن صالح
الذي اتهم بأنه قتل أخاه عبد الله وتزوج جاريته (وفي رواية الديوان [امرأته]) أنراك ، ودفع عنه أبو
تمام هذه التهمة في قصيدة مطلعها :

أهد الدُموع إلى دارٍ وما صيحتها فللمنازل منهم في سواقجها
٤١ بيتاً ١/ ٣٤٦

الفصل الأول

الكلمة

- « أولاً : مفهوم الكلمة ودلالاتها وشروط بلاغتها .
- « ثانياً : دور الكلمة في الدرس البلاغي .
- « ثالثاً : توظيف الكلمة في شعر أبي تمام
- « رابعاً : توظيف الكلمة في قصيدة « ثقي جَمَحَاتِي » .

أولاً : مفهوم الكلمة ودلالاتها وشروط بلاغتها :

« الكلمة : هى مجموعة من الرُّحَدَاتِ الصوتية المؤلفة بطريقة معينة لكى ترمز للأشياء الحسية ، والأفكار المجردة . والأغلبية العظمى من علماء اللغة يستعملون « الكلمة » ، ويتحدثون عنها فى دراسة اللغة ، شيئاً موجوداً محددًا له كَيَّانٌ ، ذا سمات أساسية محددة ، بعضها يتصل بِبِنْيَةِ الكلمة مثل : الجانب الصوتى والصيغة والوظيفة والاشتقاق والنطق والكتابة ، وبعضها يتصل بالمعنى مثل : دلالة الكلمة ، ورمزية الكلمة » .

إذًا هى فى نهاية الأمر « مَبْنِئٌ وَمَعْنَى » ، لكل منهما سماته وخصائصه التى بها نستطيع أن نتعرف على الكلمات ، ولعل محاولة وضع تعريف جامع مانع للكلمة ، تتراجع أمام الدراسة الدقيقة لهذه الجوانب^(١) .

ومهما يكن فى اختلاف وجهات النظر بين المُحدِّثِينَ فى تحديد الكلمات أو تعريفها^(٢) ، فإنهم يُشِيرُونَ فى كتبهم إلى اختيار دقيق يمكن أن نبتين منه معالم

(١) « الكلمة دراسة لغوية ومعجمية » د. حلمى خليل — ص ٣٤ وما بعدها ، ط. اقية العامة للكتاب — ١٩٨٠ م ، فرع الإسكندرية .

(٢) أشهر من عُرِفَ الكلمة من علماء اللغة المُحدِّثِينَ العالم الأمريكى Bloomfield ، الذى قال : « الكلمة هى أصغر صيغة حرة » .

أما العالم الانجليزى Farth فقد اعتمد فى تحديده للكلمة على التقابل الاستبدال Substitution counters أى أن استبدال الأصوات ذات الصفات المميزة فى الكلمة بغيرها ، أو إضافة هذه الأصوات ، أو حذفها يؤدى إلى وجود كلمات جديدة ، وعُرِفَ Trunka الكلمة بأنها « عبارة عن وَخْدَة — يمكن إدراكها عن طريق الفونيمات Phonemes ، وهى قابلة للإبدال ، ولها وظيفة دلالية Semantle ، وعُرِفَ Mathesius الكلمة بأنها « أصغر وَخْدَة صوتية متتابعة لا يمكن أن ترتبط بأى وَخْدَاتٍ أخرى » ، وقال Vachek أن الكلمة « هى جزء الحديث الكلامى . له صلة بالواقع الخارج عن اللغة ، ويمكن اعتبارها وحدة غير قابلة للتقسيم ، ويتغير موضعها بالنسبة لبقية الحدث الكلامى » ، وعُرِفَها « أنطوان ميه » بقوله : « تُخَدِّثُ الكلمة من ارتباط معنى ما بمجموع ما من الأصوات قابلة لأن تُستعمل استعمالاً لُحُوياً ما » ، ولم يحاول سيويه وضع تعريف للكلمة ، وإنما بدأ كتابه بتقسيم أجزاء الكلام مباشرة ، فالكلمة عنده « اسم وفعل وحرف جاء لمعنى ليس باسم ولا فعل » ، ويبدو أن سيويه قد أثر فيمن بعده من النحاة ، فيما يتصل بتحديد ماهية الكلمة ، فالمراد يقتضى أثره فى حديثه عن الكلام دون الكلمة ، أما الزخشرى فيعرف الكلمة بقوله : « هى اللفظة الدالة على معنى مفرد بالوضع » ، أما السيوطى فنراه يعرف الكلمة بقوله : « قول مفرد مستقل أو مُنَوَّيٌّ معه .. » ، انظر « الكلمة » د. حلمى خليل ، ص ١٤ وما بعدها .

الكلمة ، أو حُدُودَهَا وذلك بأن يمكن إفرادها بالتطّيق ، أو حَذْفُهَا من الكلام ، أو إقحامها فيه ، أو الاستعاضة عنها بغيرها ، و « الشجرة » في جملة « تَبَتَّتْ الشَّجَرَةُ في حديقتنا » يمكن إفرادها ، ويمكن إقحامها في كلام آخر ، ويمكن الاستعاضة عنها بكلمة أخرى ، كأن يقال « قُطِعَتِ الشَّجَرَةُ لَيْلَةَ أُمْسٍ » (١) .

ويقول الدكتور حلمي خليل إنه « على الرغم من وضوح مفهوم الكلمة في أذهان كثير من الناس ، إلا أن علماء اللغة والمُحدّثين لم يُسَلِّمُوا بهذا التصور للكلمة . كما يتمثل في أذهان الناس ، وإنما نظروا إليها من وجهة النظر العلمية المجردة ، ومن ثَمَّ اختلفت نظرتهم للكلمة عن نظرة علماء فقه اللغة ، بل عن نظرة الناس جميعا ، لأنهم وَجَّهُوا دراستهم للغة المنطوقة Spoken language دون اللغة المكتوبة ، ولذلك لم يُسَلِّمُوا بادية ذى بَدْءٍ بفكرة الكيان المستقل للكلمة ، ورأوا أن للكلمة جوانب متعددة يمكن النظر إليها ، فمن الجائز مثلا النظر إليها على أنها سلسلة من الأصوات ، أو على أنها عنصر نحوي ، أو وَخْدة من وحدات المعنى ، وحينئذ تبرز مشكلة استقلال الكلمة في صورة مختلفة ، وذلك تبعا للحال الخاصة التي تكون عليها (٢) .

أما علماء البلاغة العربية فقد نظروا إلى الكلمة بما لها من قيمة جمالية وتعبيرية ، فالكلمة عندهم من حيث هي دالّة على معنى ، قد تتميز عن غيرها أحيانا ، ومن حيث هي صوتٌ فهي أيضا ذات قيمة جمالية وتعبيرية ، بحيث إذا كانت غير متنافرة الأصوات أحدثت في الأذن متعة ، وساعدت على تذوق المعنى وتوصيله ، ولها علاوة على ذلك قدرة تعبيرية خاصة ، إذا كان جَرَسُهَا يتفق مع ما توحى به من دلالة ، وكانت أصواتها سهلة المخرج ، سِلْسَلَةُ اللفظ ، مطابقة لما تدل عليه ، ومن ثَمَّ كانت دراسة الكلمة عندهم على اختلاف مناهجهم ونظريتهم تتصل أساسا بجانبين مهمين ، هما :

- ١- أصوات الكلمة ، وعلاقة هذه الأصوات بعضها ببعض .
- ٢- دَلَالَةُ الكلمة وقيمتها من الناحية الجمالية والتعبيرية في حالة الإفراد والتركيب .

(١) دلالة الألفاظ ، د. إبراهيم أنيس ، ٤٣ ط ٣ سنة ١٩٧٦ م ، مكتبة الأنجلو .

(٢) الكلمة ، د. حلمي خليل ، ص ١٤ .

وبالرغم من الاختلاف الواضح بينهم حول دور الكلمة وقيمتها في بلاغة التعبير ، إلا أن الباحث لا يكاد يخطئ هذين الجانبين فيما قدّموه من دراسات وبحوث ، وبخاصة ما دار بينهم حول مصطلح « الفصاحة » .

ولعل ابن سنان الخفاجي (ت ٤٦٦ هـ) من أوائل علماء البلاغة الذين اهتموا بالجانب الصوتي والدلالي للكلمة بما لها من صلة بمفهوم البلاغة ، فقد أقام كتابه « سر الفصاحة » على أساس التفرقة بين مفهوم البلاغة والفصاحة : أن الفصاحة مقصورة على وصف الألفاظ ، والبلاغة لا تكون إلا وصفاً للألفاظ مع المعاني ، ولا يقال في كلمة واحدة لا تدل على معنى يفضل عن مثلها : « بليغة » ، وإن قيل فيها : « فصيحة »^(١) .

ولأنه يدرك إدراكاً واضحاً قيمة الصوت في فصاحة الكلمة ، نراه يقدم لموضوع كتابه بدراسة الأصوات ، وقد حاول أن يحدد مفهومه الدقيق لفصاحة الكلمة ، فقال : « إن الفصاحة على ما تقدمنا قلنا للألفاظ إذا وجدت على شروط عدة ، ومتى تكاملت تلك الشروط فلا مزيد على فصاحة تلك الألفاظ ، وبحسب الموجود منها ، تأخذ القسط ، من الوصف ، وبوجود أعضائها تستحق الأطراح والدم ، وتلك الشروط تنقسم قسمين : فالأول منها يوجد في اللفظة الواحدة على أفرادها من غير أن ينضم إليها شيء من الألفاظ وتؤلف معه ، والقسم الثاني يوجد في الألفاظ المنظومة بعضها مع بعض ، أما الأول فثمانية أشياء... فهذه الأقسام الثمانية هي جملة ما نحتاج إلى معرفته في اللفظة المفردة ، بغير تأليف فتأملها وقس عليها ما يرد عليك من الألفاظ ، فإنك تعلم الفصيح من غيره »^(١) .

ومثل هذا التصور للكلمة نجده عند عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ) على الرغم من هجومه الشديد على فكرة فصاحة اللفظة المفردة التي نادى بها ابن سنان ، فهو في مواطن كثيرة من « دلائل الإعجاز » و « أسرار البلاغة » يكرر القول ويعيده في إبطال أن يكون مرد الفصاحة إلى الكلمة المفردة أو الدالة ، وإنما مردّها عنده إلى « النظم » أو ما نسميه « الأسلوب » ، وخصائصه وطريقة

(١) سر الفصاحة ، تحقيق عبد المتعال الصعدي ، ص ٥٣ ، مكتبة ومطبعة صبيح ، ١٩٦٩ م .

(٢) نفسه ، ص ٨٢-٥٣ .

تركيبه ، فالكلمة المفردة عنده من حيث هي لفظة ، لا وزن لها ولا قيمة ، في فصاحة أو بيان أو بلاغة (١) .

وفي خضم نقاشه أو دفاعه عن هذه الفكرة منذ بداية كتابه إلى نهايته ، نستطيع أن نلتقط تصوره لما هية الكلمة ، فهي عنده صورة ذهنية عن طريقها نتعرف على الوجود الخارج عن اللغة ، يقول : « فلو أن الألفاظ خلعت من معانيها حتى تتجرد أصواتا وأصداء وحروفا ، لما وقع في ضمير ، ولا هجس في خاطر أنه يجب فيها ترتيب وتنظيم ، وإنما هي وصوت ثصوته سواء » (٢) ، ويقول أيضا : « من ذا الذي يشك أننا لم نعرف الرجل والفرس والضرب إلا من أساميها » (٣) .

الكلمة إذاً عند البلاغيين لها وجود واضح بعيد عن اللغة المكتوبة ، فهي أصوات ذات دلالات ، وصيغ ، بل هي كما يقول الجرجاني : رمز لما في خارج اللغة ، ويرى د. حلمي خليل : « أن البلاغيين لم يحاولوا جميعاً وضع تعريف نظري للكلمة ، كما لم يحاول النظر في ماهية الكلمة بعيداً عن اللغة العربية » (٤) وأقول : لأن الأمر لم يكن يشغلهم في قليل أو كثير ، فناقذ اللوحة الفنية لا يسأل عن طبيعة الألوان إنما يبحث عن أثر الألوان منفردة وبمجموعة .

أما عن الدلالات (٥) :

فيقوم الدكتور إبراهيم أنيس بتقديم عبارة ثدور بين صديقين ، فيقول أحدهما الآخر : « لا تصدقه فهو كذاب ، هل يُعقل أن تُنصَح العين بالنفط . في وسط الصحراء بعد ثوان ١٩ .

ويقول : تتضمن هذه العبارة أنواعاً من الدلالات يمكن أن تُقسّم بحسب مصدرها إلى ما يأتي :

- (١) دلائل الإعجاز - ٤٣ و ٢٤٩ و ٣٦٥ تحقيق محمود شاكر ، ط المدي ١٩٨٤ م .
- (٢) دلائل الإعجاز ، ٣٣٧ نفس الطبعة .
- (٣) دلائل الإعجاز ، ٣٤١ نفس الطبعة .
- (٤) الكلمة ، د. حلمي خليل ٣٢ .
- (٥) اعتمدت في هذا الموضوع على كتاب « دلائل الألفاظ » للدكتور إبراهيم أنيس ، ص ٤٣ ط ٣ الأجلو ١٩٧٦ م .

١- الدلالة الصوتية :

وهي التي تُستَمَدُّ من طبيعة بعض الأصوات في هذه العبارة فكلمة « تنضخ » كما يحدثنا كثير من اللغويين القدماء تعبر عن فوران السائل في قوة وعنّف ، وهي إذا قورنت بنظيرتها « تُنَضِّح » التي تدل على « تُسَرِّب السائل في تَوْدَة وبطء » يتبين أن صوت الخاء في الحالة الأولى له دخل في دلالتها ، فقد أكسبها في رأى أولئك اللغويين تلك القوة ، وذلك العنف ، وعلى هذا فالسامع يتصور بعد سماعه كلمة « تنضخ » عينا تفور منها فورانا قويا عنيفا .

والفضل في هذا الفهم يرجع إلى إشار صَوْتٍ على آخر ، أو مجموعة من الأصوات على أخرى في الكلام المنطوق به .

هناك إذاً نوع من الدلالة تستمد من طبيعة الأصوات ، وهي التي نطلق عليها اسم « الدلالة الصوتية » للكلمة ...

٢- الدلالة الصّرفيّة :

هناك نوع من الدلالة يُستَمَدُّ عن طريق الصيغ وبنيتها ، ففي جملتنا السابقة تخير المتكلم « كَذَاب » بدلا من « كاذب » ، وقد استمدت هذه العبارة من تلك الصيغة المعينة ، فاستعمال كلمة « كذاب » يمد السامع بقدر من الدلالة لم يكن ليصل إليه أو يتصوره لو أن المتكلم استعمل كلمة « كاذب » .

٣- الدلالة النحوية .

يحتّم نظام الجملة العربية أو هندستها ترتيبا خاصا ، لو اختل أصبح من العسير أن يُفْهَم المراد منها ، تصور مثلا أن جملتنا السابقة أصبحت « لا تُصَدِّقُه في وَسْط الصُّحراء فهو هل يعقل في ثوان التَّفْط كذاب العين تنضخ !!! » .

٤- الدلالة المعجمية أو الاجتماعية :

فكل كلمة من كلمات اللغة لها دلالة معجمية أو اجتماعية تستقل عما يمكن أن توحيه أصوات الكلمة أو صيغتها من دلالات زائدة على تلك الدلالة الاجتماعية .

فكلمة « الكَذَاب » في جملتنا الآنفة الذكر ، تدل على شخص يتصف بالكذب ، وتلك هي دلالتها الاجتماعية ، غير أنها اكتسبت عن طريق صيغتها قدراً آخر من الدلالة يسمى بالدلالة الصرفية .

والفعل « تنضخ » كلمة تدل على تسرب السائل وتلك هي دلالتها الأساسية ، ولكنها في رأى اللغويين قد اكتسبت عن طريق تكوينها الصوتي ، وطبيعة الأصوات فيها ، قوةً وعُنفاً في تلك الدلالة الأساسية .

ومع أن لكل كلمة دلالتها الاجتماعية المستقلة ، نلاحظ أنه حين تتركب الجملة من عدة كلمات ، تتخذ كل كلمة موقفاً معيناً من هذه الجملة ، بحيث ترتبط الكلمات بعضها ببعض ، على حسب قوانين لغوية خاصة بالنظام النحوي ، وفيه تؤدي كل كلمة وظيفة معينة ، ولا يتم الفهم ، أو يكمل إلا حين يقف السامع على كل هذه الدلالات .

وقد تعرض ابن سنان الخفاجي (ت ٤٦٦ هـ) في كتابه « سر الفصاحة »^(١) لشروط بلاغة الكلمة^(٢) بالرغم من أنه يطلق مصطلح الفصاحة على « الكلمة » و « البلاغة » على الكلمة في حال التأليف : يقول : « والفرق بين الفصاحة والبلاغة : أن الفصاحة مقصورة على وصف الألفاظ ، والبلاغة لا تكون إلا وصفاً للألفاظ مع المعاني ، لا يقال في كلمة واحدة لا تدل على معنى . يفضل عن مثلها « بليغة » ، وإن قيل فيها « فصيحة » ، وكل كلام بليغ فصيح ، وليس كل فصيح بليغاً ... »^(٣) ، وأرى أنه لا مبرر لكثرة المصطلحات ، وأن « البلاغة » تصلح أن تكون صفة للكلمة وهي مفردة ، وصفة لها وهي « مؤلفة » أو « منظومة » ، فبلاغتها وهي مفردة « جمال ذاتي » ، وبلاغتها وهي في سلك الجملة أو العبارة ، نابع من حُسن استغلال هذا الجمال الذاتي ، بحُسن اختيار المكان الملائم ، والصحبة الطيبة ، والعلاقات الطبيعية

(١) شرح وتصحيح عبد المتعال الصعيدي .

(٢) سر الفصاحة ، ص ٥٤ وما بعدها .

(٣) سر الفصاحة ، ص ٤٩ و ٥٠ .

بينها وبين جاراتها ، والتناسق والتنسيق فيما بينها وبين جاراتها ، فَمَّ جمال للكلمة لا يُغْلِنُ عن نفسه إلا والكلمة في إطار متناسق ، وهذا ما عَنَاهُ عبد القاهر بنظريّة النظم : « محاولة كشف كل طاقات الكلمة وهي في حال تعايش مع جاراتها » .

يقول ابن سنان إن جمال الكلمة ينبع من ثمانى أشياء إذا توافرت جَمَلَت الكلمة ، وارتاحت لها النفس ..

الأولى : « أن يكون تأليف تلك اللفظة من حروف متباعدة المخارج : وعِلَّةُ هذا واضحة ، وهي أن الحروف التي هي أصوات تجرى من التسمع مجرى الألوان من البصر ، ولا شك في أن الألوان المتباينة إذا جُمعت كانت في المنظر أحسن من الألوان المتقاربة ، ولهذا كان البياض مع السواد أحسن منه مع الصفرة لِقُرْبِ ما بينه وبين الأصفر ، وتُغْد ما بينه وبين الأسود ... ، أما تأليف الحروف المتقاربة فقد قَدَّمْنَا في الفصل الرابع : « من الكتاب » مثالا حُكِيَّ منه وهو « الهُمُحُج » ، ولحروف الحلق مزية في القبح ، إذا كان التأليف منها فقط ، وأنت تدرك هذا وتستقبحه ، كما يقبح عندك بعض الأمزجة من الألوان ، وبعض النغم من الأصوات » .

والخفاجي هنا — متأثر بالرُّمَّانِي (ت ٣٨٤ هـ) صاحب « النكت في إعجاز القرآن »^(١) الذي يربط بين حاسة السمع وحاسة البصر ، وتلاحظ أنه يربط بين تأليف الكلمة ، وتأليف النُّعْمَةِ وتأليف اللون . أما كلمة « الهُمُحُج » فيبدو أنها مثال تعليمي فلا وجود لها في اللغة .

والثاني : « أن تجدد لتأليف اللفظة في السمع حُسْنًا ومزية على غيرها ، وإن تَسَاوَىَا في التأليف من الحروف المتباعدة : كما أنك تجد لبعض النغم والألوان حُسْنًا يَتَصَوَّرُ في النفس ، ويُدْرِكُ بالبصر دون غيره مما هو من جنسه ، كل ذلك وجه يقع التأليف عليه ، ومثاله في الحروف — ع ذ ب — فإن السامع يجد لقولهم — العَذِيب — اسم موضع ، وعَذِيَّة اسم امرأة ، وعَذَب وعذاب وعَذَب وعَذَبَات — ما لا يجده فيما يقارب هذه الألفاظ في التأليف ، وليس سبب ذلك بُعْد الحروف في المخارج فقط ، ولكنه تأليف مخصوص مع البُعد ، ولو

(١) حققها د. محمد زغلول سلام ضمن ثلاث رسائل في الإعجاز ، ط دار المعارف .

قَدِّمَتْ الذَّالَ أَوْ الْبَاءَ ، لم تجد الحسن على الصفة الأولى في تقديم العين على الذال ، لضرب من التأليف في النغم ، يُفْسِدُهُ التَّقْدِيمُ والتَّأخِيرُ ، وليس يَخْفَى على أحد من السامعين أن تسمية الغُصْنِ غُصْنًا — أو فَتْنًا أحسن من تسميته عُسْلُوجًا ، وأن أغصان البان أحسن من عساليج الشوحط^(١) في السمع ، ويقال لمن عساه ينازعنا في ذلك : لو حضرك مغنيان وثوبان منقوشان مختلفان في المزاج ، هل كان يجوز عليك الطرب على صوت أحد المغنيين دون صاحبه ؟ وتفضيل أحد الثوبين في حسن المزاج على الآخر ؟ ، فإن قال : لا يصح أن يقع لى ذلك ، خرج عن جملة العقلاء ، وأخبر عن نفسه بخلاف ما يجد ، وإن اعترف بما ذكرناه ، قيل له : فَخَبِّرْنَا ما السبب الذى أوجب عليك ذلك ؟ فإنه لا يجد أمرا يشير إليه إلا ما قلناه في تفضيل إحدى اللفظتين على الأخرى ، وقد يكون هذا التأليف المختار في اللفظة على جهة الاشتقاق فيحسن أيضا ، كل ذلك لما قدمناه من وقوعه على صفة يسبق العلم بقبحها أو حسنها من غير المعرفة بِعِلَّتِهَا أو بسببها .

والخفاجى هنا يتحدث عن دور الذوق فى الميل إلى لفظة دون أخرى بالرغم من اتفاقهما فى الحُسن . وهو يربط بين النغم والألوان . ومن الممكن أن نربط بين الموسيقى العامة التى قصد إليها وبين موسيقا اللفظ والألفاظ : (الإيقاع) ، وأن نربط بين الألوان العامة التى يقصد إليها ، وبين اللون الذى يوحى به اللفظ . ومن النص السابق نلاحظ أن الخفاجى يقصد بتأليف اللفظ تأليفا مخصوصا ترتيب مخارج الحروف — وهذا يؤدى بنا إلى تذكر تأليف الكلمات تأليفا خاصا ذلك الذى سُمِّيَ « النظم » ولكنه لم يقصد إليه هنا صراحة ولا تلميحا ، وإنما هى موارد خواطر .

ثم يحدثنا الخفاجى عن شهرة بعض الألفاظ على الألسنة دون سواها ، فنمّ ألفاظ تحظى بشهرة على الألسنة وأخرى لا تنال شيئا من هذا الحظ ، فليس معنى أن « الفنّ » كلمة أخف على اللسان والسمع من « العسلاج » ، أن كلمة « العسلاج » ثقيلة ، فقد اتهمت بهذا الاتهام بعد أن هُجِرَتْ ، ولو طرقتها

(١) الشرحط : شجر يتخذ منه القسي .

الألسُنَ لَحْمِي حديدها . ويتكلم أيضا عن الاشتقاق وهو تغيير في بنية الكلمة ، بالزيادة والإدغام والحذف ، ولهذا التغيير ما له من أثر في النفوس من جرّاء ما له من مختلف المعاني .

الثالث : يقول الخفاجي : « أن تكون الكلمة — كما قال أبو عثمان الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ) غير مُتَوَعِّرة وَخَشِيَّة كقول أئى تمام (ت ٢٣١ هـ) .

لقد طَلَعَتْ في وَجْه بِصُر بوجهه
بلا طائرٍ سَعِدٍ ولا طائرٍ كَهْلٍ^(١)

فإن « كهلا » ههنا من غريب اللغة ، وقد رُوِيَ أن الأصمعي (ت ٢١٦ هـ) : « لم يَعْرِفْ هذه الكلمة وليست موجودة إلا في شعر بعض الهذليين وهو قوله^(٢) :

فلو كان سَلَمَى جَارُهُ أو أَجَارُهُ
رياح بن سعد رَدَّة طائر كهل^(٣)

وقد قيل : إن الكهل : الضمخم ، وكهل لفظة ليست بقبليحة التأليف ولكنها وحشية غريبة لا يعرفها مثل الأصمعي » .

و « غريب اللغة »^(٤) من الموضوعات التي شغلت أذهان العلماء

(١) الرواية في الديوان بشرح التبريزي ، ط المعارف ، « بلا طائر سعد ولا طائر سَهْل » ٤ / ٥٢٣ / ٢٥ و ٢٦ ، والبيت من قصيدة له يصف فيها مطلبه ، وتُعذر الرزق عليه بمصر إيليه :

وَسَاوِسُ آمَالٍ وَمُنْعَبٌ هِمَّةٍ تَحْتَلُّ لِي بَيْنَ الْمَطِيَّةِ وَالرُّخَيْلِ
والتاء التي في « طلعت » للوساوس التي في البيت التالي .

(٢) هو أبو خراش الهليل (ت نحو ١٥ هـ) ، خويلد بن مَرْة .

(٣) البيت في اللسان مادة كهل ، ص ٣٩٤٨ ، ط دار المعارف ، مطبعة الشعب .

(٤) رجعت في هذا الموضوع للدكتورة خولة تقي الدين الهلال ، في دراستها المستفيضة عن « تراجير روية والعجاج — دراسة لغوية » ، وقد دَرَسَتْ موضوع « الغريب » درساً مطولاً ، ورجعت فيها إلى التهرؤى أبى عُبَيْد في كتابه « الغريبن ، غريبى القرآن والحديث » ، تحقيق محمود محمد الطناحى ، القاهرة ١٩٧٠ م ، الجزء الأول ١ / ٢٧ و ٣٠ و ٧٤ و ٢٢٠ ... إلخ ، وكتاب « الفائق في غريب الحديث والأثر » للزعفرى ، ط دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة ١٩٤٥ م ، الجزء الأول ١ / ٤١ و ٨٢

والمفسرين ، وبخاصة ما يتصل منه بغريب القرآن الكريم ، وتأتى « الغرابة » للكلمة من تغيير حاصل لها فى بنيتها ، أو فى مدلولها ، بحيث تصير بعيدة عن المؤلف فى الاستعمال العرفى أو النحوى أو الصرفى . وتغيير بُنية الكلمة إما أن يكون فى مخالفة المؤلف والقياس — كقولنا « عُبْدَرى » فى عبد الدار ، و « عُبْشِمى » فى عبد شمس ، أو فى جموع التكسير ومخالفتها للقياس — كما فى جمع « غَارٍ » على « غُرْزى » (آل عمران / ١٥٦) ، أو فى صيغ مخالفة للشائع ككلمة إخوان بمعنى « خِوان » ، وهو المائدة فى الحديث الشريف ، وإما أن تكون الغرابة من اشتقاق صيغ غير شائعة بالرغم من أنه لا يخالف القياس ، مثل استعمال كلمة « ميتاء » فى الحديث النبوى فى قوله ﷺ « لولا أنه طريق ميتاء » أى طريق مسلك ، وهى مِفْعَال من الإتيان ، أو تعدد اللغات فى كلمة واحدة — كجاء فى كلمة « باع » و « بوع » ، ففى الحديث القدسى « إذا تقرب العبد منى بُوعاً أتيت إليه هرولة » ، أو فى الإبدال فى بعض حروف الكلمة ، مثل حديث الرسول ﷺ : « كان إذا رأى من بعض أصحابه أشاشاً » أى طَلَّاقَة والأشاش والهشاش بمعنى الطَّلَّاقَة ... الخ ، والنوع الآخر من الغرابة وهو المتصل بمدلول الكلمة ، كتطور مدلولها مثل كلمات الصَّلَاة والصوم والزكاة ... ، أو الاستعمال المجازى ، أو المشترك اللفظى ، مثل يظنهون بمعنى يوقنون ومعنى يَشْكُون فى قوله تعالى : « الذين يظنون أنهم مُلاقو رَبِّهِمْ » (البقرة / ٤٦) ... الخ .

وما رواه الخفاجى هنا ، يدخل فى دائرة الاستعمال المجازى كما ذكرت الدكتورة نَحْوَلَةُ أن كلمة « المشاييب » جمع مشبوب وردت فى حديث رسول الله ﷺ بمعنى « الرجال الزُّهْر » ، ومعنى شبت ألوانهم ، أى أوقدت ، نقلا عن الرنخشري فى « الفائق » .

وفى « اللسان » يقول ابن منظور : قال ابنُ سيده : لم يُفسَّرْ أحد ، وقد يمكن أن يكون جعله كهلاً مبالغة به فى الشدة و « الأزهرى » يقال : « طار

١٣٤ و ... وكتاب ابن قتيبة « تأويل غريب القرآن » ، تحقيق السيد أحمد صقر ، ١٩٥٨ م ، ص ١٩٢ و ٩٢ و ... وكتاب أبى عبيدة — مجاز القرآن تحقيق د. فؤاد سركين — القاهرة ١٩٦٢ م ، و « المفردات فى غريب القرآن » للراغب الأصفهاني ، تحقيق محمد سيد كيلاني ، القاهرة ١٩٦٦ م ، وغيرها ، ودراستها ط بغداد ١٩٨٢ م ، ط دار الرشيد للنشر .

لفلان. طائر كهل ، إذا كان له جَدُّ وَحَطَّ. في الدنيا ، وثَبَّتْ كهل : مُتَنَّنَاهُ ، واكتهل النبت : طال وانتهى مُتَنَّنَاهُ ، وفي الصحاح : ثَمَّ طَوَّلَهُ ، وظهر نُورُهُ^(١) .

ومشكلة الغرابة ، دائرة يحكيها الاستعمال اللغوي ، والتطور الحضارى الذى يلحق أصحاب اللغة ، مما يضطرهم — وفاءً لحاجتهم — إما إلى تغيير في بنية الكلمة ، أو تغيير في مدلولها ، أو الاستغناء عنها ونسيانها ، فالعبارة بمدى استجابة الكلمة لما هو مطلوب منها .

ويستطرد ابن سنان الخفاجى في حديثه عن « شروط بلاغة الكلمة » قائلا :

الرابع :

أن تكون الكلمة غير ساقطة ، عامية ، كما قال أبو عثمان الجاحظ : (أى كما قال في الشرط الثالث) ومثال الكلمة العامية . قول أى تمام :

جَلَيْتَ والموتُ مُبْدٍ حُرٌّ صَفْحَتِهِ
وقد تُفَرِّعَنَّ في أوْصَالِهِ الأَجَلُ
(٢) ١٣٤/١٦/٣

فإنَّ — تُفَرِّعَنَّ — مشتق من اسم فرعون ، وهو من ألفاظ العامة ، وعادتهم أن يقولوا — تُفَرِّعَنَّ فلان — إذا وصفوه بالجبرية (الجبروت) .

والخفاجى هنا ينقل عن الآمدى (ت ٣٧٠ هـ) ما هوجم به أبو تمام ، نقل عنه ما قيل في كلمة « كهل » يقول الآمدى : ووجدت في تفسير أشعار هذيل أن الأصمعى لم يعرف قول « طائر كهل » ، وقال بعضهم : كهل ضخم ، وما أظن أحدا قال : « طائر كهل » غير هذا الهذيل ، فاستغرب أبو تمام معنى الكلمة فأتى بها ، وأحب أن لا تفوته ، فمثل هذه الألفاظ لا يستعملها شاعر مُقَدِّم ، إلا أن يأتى في جملة شعره منها اللفظة واللفظتان ، وهى في شعر أى تمام

(١) اللسان مادة كهل : ص ٣٩٤٨ ط دار الشعب .

(٢) يشرح التيهزى معانى المفردات قائلا : « صفحة الموت » : جانبه ، وتفرعن كلمة ليست بالعربية المحضه ، وذلك أنهم لما كانوا يسمون الجبابرة الفراعنة تشبيها بفرعون موسى ، حُملت الكلمة على ذلك فقيل : تفرعن أى صار كأنه من الفراعنة ، واستعار الطائى ذلك للأجل ، والقصيدة في مدح المعتصم بالله .

كثيرة فاشية»^(١) ، وهذه الروح المتحاملة ، البعيدة عن النصفية يقول الآمدى فى قول أبى تمام : « وقد تَفَرَّعْنَ » فى أفعاله الأجل : معنى فى غاية الركاكة والسخافة ، وهو من ألفاظ العامة ، ومازال الناس يعييون به ويقولون : اشتق للأجل الذى هو مُطَّل على كل النفوس فعلا من اسم فرعون ، وقد أتى الأجل على نفس فرعون وعلى نفس كل فرعون كان فى الدنيا»^(٢) ، وبمثل هذه الروح غير المنصفة من الآمدى ، والتكاسل العلمى من الخفاجى ، امتلأت كتب النقد والبلاغة بآراء متوارثة بدون غريفة ولا تفكير فى مضمونها ، حتى طمَّ الوادى بها ، والناس بها فَرِحُون ، وهذا سر الثثرة الهائلة التى نجدتها فى كثير من كتب التراث . وأبو تمام كان أدق حسا من الآمدى المتحامل والخفاجى الناقل ، حينما قال : « طائر كهل » و « تفرعن الأجل » فما قيمة الشاعر إذا لم يبتكر صيغا جديدة ، ولغة جديدة ، وفكراً جديداً ، ومشكلة أبى تمام أنه سبق النقد فى موروثاتهم ، فلم يفهموه ، فرجموه بالحجارة .

ويدخل فى دائرة النظرة الضيقة للغويين ، ما أورده الخفاجى فى الشرط

الخامس :

وهو : أن تكون الكلمة جارية على العُرف العربى الصحيح ، غير شاذة : ويدخل فى هذا القسم كل ما ينكره أهل اللغة ويردده علماء النحو من التصرف الفاسد فى الكلمة ، وقد يكون ذلك لأجل أن اللفظة بعينها غير عربية ، كما أنكروا على أبى الشيبى (محمد بن رُزَيْن — ت ١٩٦ هـ) (٣) قوله :

وَجَنَاحٌ مَقْصُوصٌ تَخَيَّفَ رِيْشُهُ رَبُّ الزَّيْمَانِ تَخَيَّفَ الْمِقْرَاضِ

وقالوا : ليس المقراض من كلام العرب ، ويقول المحقق : لأنه لم يسمع فى كلامها إلا المثنى خلافاً لسيبويه ، نقلا عن اللسان الذى ورد فيه أن : المقراضان : الجَلَمَان به ، لا يُفَرَّدُ لهما واحد ، هذا قول أهل اللغة ، وحكى سيبويه مِقْرَاض ، فأفرد»^(٤) .

(١) الموازنة للآمدى ، ص ٢٨٤ ، تحقيق السيد أحمد صقر ، ط دار المعارف ١٩٦١ م .

(٢) الموازنة للآمدى ، ص ٢٢٦ .

(٣) انظر ترجمته فى الأغاني ٦ / ٤٠٠ ط المؤسسة المصرية العامة .

(٤) اللسان : مادة قرض ص ٣٥٨٨ ، ط دار المعارف .

وأهل اللغة معذورون — فهم الحَفَظَةُ على اللغة — والتفريط فيها تفريط :
القرآن لأنه يقوم على اللغة ، إذا فليقفوا للشعراء بالمرصاد خشية أن يخرجوا عن
الطريق المرسوم ، ونسي أهل اللغة أنهم لا يحافظون بذلك على القرآن ، فإله تعالى
تَكْفَلُ بالحفاظة عليه ، وأن الشاعر مهسا بلغ في شاعريته فلن يفعل شيئا في لغة
عمرها آلاف السنين ، وهو حين يُدْخِلُ عليها الجديد من الألفاظ أو المدلولات أو
الاستعمالات إنما يساعد على بقائها ونموها وتطورها ، ولو استجاب لأهل اللغة
لتحجرت اللغة في قوالب ، وتجمدت في قواعد ، ونفقت روحها ، إن صنّاع اللغة
هم الشعراء وليس أهل اللغة ، فلتور أهل التنظيم والتقييد والتبويب لما تجود به
قوائج الشعراء ، وليس وضع الحصان أمام العربة .

الشرط السادس :

ألا تكون الكلمة قد غُيِّرَ بها عن أمر آخر يُكْرَهُ ذكره ، فإذا أوردت وهي
غير مقصودة بها ذلك المعنى ، قُبِحَتْ ، وإن كُمِلَتْ فيها الصفات ، التي
يُنْتَهَى ، ومثال هذا قول عُروّة بن الورد العبسي (ت نحو ٣٠ قبل الهجرة) :

قلت لقوم في الكنيف تَرَوُّحُوا
عشيّةً بِنْتًا عند ماوان رُزَّج^(١)

والكنيف : أصله الساتر ، ومنه قيل للترسي كنيف ، غير أنه قد استعمل في
الآبار التي تستر الحَدَثَ وشَهَرَ بها ، فأنا أكرهه في شعر عُروّة ، وإن كان وَرَدَ
موردا صحيحا ، لموافقة هذا العُرف الطارئ ، على أن لعروة عذرا ، وهو جواز أن
يكون هذا الاستعمال حدث بعده ، بل لا أشك أنه كذلك ، لأن العرب أهل
الوبر لم يكونوا يعرفون هذه الآبار ، فهو وإن كان معذورا وغير ملوم ، فبيته مما
يصح التمثيل به .

والكلام هنا يصور الخفاجي الناقد ، لا الخفاجي الناقل ، وفي تلمّسه العذر
لعروّة دليل على تفتُّح عقله ، وهو هنا يثير مشكلة تطور المدلول ، فالمدلول هنا

(١) يقول الحق : ماوان : ماء أو قرية في أودية الغلالة من أرض البماة ، والكنيف : الحظيرة من الشجر ،
وقوم رُزَّج : مهائل ساقطون ، ورُزَّج : صفة القوم ، وأخبار عُروّة وحكاياته في الأغاني ٣/ ٧٣ وما
بعدها ، ط المؤسسة المصرية العامة .

تحرك من معنى الحظيرة من الشجر ، إلى مكان قضاء الحاجة ، وبالتالي تحركت المشاعر عنه وتغيرت الأذواق تجاهه ، فصار يدعو للنفور ، بعدما كان يوحى باللهو والفتوة والصعلكة ، ولكن لا علينا أن نظلم الشاعر ، ونُحَاسِبُهُ على شيء لا يَدُّ لَهُ فيه ، وَلْتَجَرِّدْ من واقعنا وَنَعِشْ واقِعُهُ ، لنحس بمشاعره .

أما الشرط السابع :

فيقول الخفاجي : « أن تكون الكلمة معتدلة غير كثيرة الحروف : فإنها متى زادت على الأمثلة المعتادة المعروفة قَبَحَتْ ، وخرجت عن وجه من وجوه الفصاحة ، ومن ذلك قول أبي نُصْر بن نُبَاتَةَ (ت ٤٠٥ هـ) (١) :

فإيَّاكُمْ أن تكشفوا عن رؤوسكم
ألا إن مغناطيسهن اللوائب

فمغناطيسهن ، كلمة غير مرضية لما ذكرته ، وإن كان فيها أيضا عيوب أخرى مما قدمناه .

واعتدال الكلمة مسألة ذوقية ترجع إلى طبيعة الكلمة وحسن اختيارها ، ورضى المستمعين عنها . ومن أسف ليس لدينا دراسات عن علاقة الألفاظ بتطور الأذواق ، أو عن « دور الأذواق في تطوير استعمال الألفاظ » لتغيرت كثير من أحكامنا قَبُولاً ورفضاً بناءً على دراسة ، على أقوال مأثورة .

وأخيرا يأتي الشرط

الثامن :

ويقول فيه الخفاجي : « أن تكون الكلمة مُصَغَّرَةً في موضع غُيِّرَ بها فيه عن شيء لطيف أو خفي ، أو قليل ، أو ما يجري مجرى ذلك : فإنها أراها ، تحسن به ، ويجب ذكره في الأقسام المفصلة ، ولعل ذلك لموقع الاختصار بالتصغير ، ومثال ذلك قول الشريف الرضي رحمه الله (ت ٤٠٦ هـ) :

(١) عبد العزيز بن عمر التميمي السعدي — أبو النصر — من شعراء سيف الدولة الحمداني ، له ديوان مطبوع ، وقال فيه ابن خَلِّكَان : معظم شعره جيد ، الأعلام للزركلي ٤ / ١٤ .

يُؤَلِّعُ الطَّلَّ بُرْدَيْنَا وَقَدْ نَسَمَتْ
رُؤْيَاةُ الْفَجْرِ بَيْنَ الضَّالِّ وَالسَّلَمِ^(١)

فلما كانت الريح المقصودة هنا سيمًا مريضًا ضعيفًا ، حَسُنَتِ العبارة عنه بالتصغير ، وكانت للكلمة طَلَاوَةً ... ، فأما الأسماء التي لم يُنْطَقْ بِهَا إِلَّا مُصَغَّرَةً كَاللُّجَيْنِ وَالثَّرْيَا وما أشبههما ، فليس للتصغير فيهما حُسْنٌ يُذَكَّرُ ، لأنه غير مقصود به ما قدمناه ، ولذلك لا أختار التصغير في قول أبي الطيب المتنبي (ت ٣٥٤ هـ) :

إِذَا عَذَلُوا فِيهَا أَجَبْتُ بِأَنِّي
حُبَيْبَتَا قَلْبًا ، فَوَادَا ، هَيَا جُمْلُ
كَأَنَّ رَقِيئًا مِنْكَ سَدَّ مَسَامِعِي
عَنِ الْعَدْلِ حَتَّى لَيْسَ يَدْخُلُهَا الْعَدْلُ

١٨٢/٣ و ١٨٣/٦ و ٧(٢)

لأنه غارٍ من الوجه الذي ذكرته ، فأما ما يُذهب إليه من التصغير بمعنى التعظيم في مثل قول الشاعر :

وَكُلُّ أَتَّاسٍ سَوْفَ تَدْخُلُ بَيْنَهُمْ
دُوبِيَّةٌ تَصْفُرُ مِنْهَا الْأَنَامِلُ^(٣)

فقد حكى : أن أبا العباس المُبَرَّدَ (ت ٢٨٥ هـ) كان ينكره ، ويزعم أن التصغير في كلام العرب لم يدخل إِلَّا لِتَفْنِيَّ التعظيم ، ويتأول — دوبيية —

(١) يُؤَلِّعُ : يُبَيِّضُ ، كَانَ خَبَابُ النَّدَى نَظْمَ اللَّوْلُوِّ فِي يَابِضِهَا عَلَى الثَّوْبِ فَصَارَ أَيْضًا .
(٢) شرح العكبري ، تحقيق مصطفى السقا وإبراهيم الأبياري وعبد الحفيظ شلي ، ط - بيروت ، والمعنى : يقول العكبري : إِذَا عَذَلُوا فِي هَذِهِ الْحَبِيَّةِ ، لَا أَلْفَيْتُ إِلَى كَلَامِهِمْ . وَإِنَّمَا أَجِيبُهُم بِالْأَنِينِ ، أَنَّهُ بَعْدَ أَتَّةٍ ، وَأَقُولُ : يَا حُبَيْبَتَا ، يَا قَلْبَا ، يَا فَوَادَا ، يَا جُمْلُ ، فَهَذَا أَجِيبُ الْعَدَالِ فِي هَذِهِ الْمَحْبُوبَةِ ، وَجُمْلُ : مِنْ أَسْمَاءِ نِسَاءِ الْعَرَبِ كَهَنْدَ ، وَسَعْدَى ... ، ويقول الواحدى : أَرَادَ فِي حُبِّيَّةٍ حَبِيَّةٍ فَصَغَّرَهَا لِلتَّقَرُّبِ مِنْ قَلْبِهِ ، كَقَوْلِ أَبِي زَيْدٍ ، الْمُنْتَرِ بْنِ حَرْمَلَةَ (ت نحو ٣٣ هـ) ، ... ، وتصغير التعظيم كقول لبيد (ت ٤٢ هـ) ... الخ .

(٣) يريد الموت : وهو أعظم الدواهي ، والقائل لبيد الشاعر .

وما يجرى مجراها بأن يقول: أراد خفاءها في الدخول فصعَّرها لهذا الوجه، وهو ضد التعظيم المذكور، ويقوَّى عندي ما ذهب إليه أبو العباس المبرد، أنهم إذا وضعوا التصغير أمانةً للتحقير والتعظيم معا، فقد زالت الفائدة به، ولم يكن دليلاً على واحد منهما، بل يرجع إلى المقصود باللفظة، ويلتمس بيان ذلك من جهة المعنى دون اللفظ. فليس للتصغير تأثير، وعلى كلاً القولين، فليس التصغير عندي وجهاً من وجوه الفصاحة إلا في الموضع الذي ذكرته، دون ما يسمونه تصغيراً في التعظيم.

وعلى هذا أحمل قول المتنبي:

أَحَادٌ أَمْ سُدَّاسٌ فِي أُحَادٍ
لُيْلَتُنَا الْمُنَوَّطَةُ بِالتَّنَادِ (١)

فلا أختار التصغير في — لُيْلَتُنَا — لأنه تصغير تعظيم، وليس على الوجه الذي ذكرته ...

فهذه الأقسام الثمانية هي جملة ما يحتاج إلى معرفته في اللفظة المفردة بغير تأليف (أى بغير وضعها في سياق جملة) — فتأملها وقس عليها ما يرد عليك من الألفاظ، فإنك تعلم الفصيح منها من غيره إن شاء الله تعالى.

(١) البيت مطلع قصيدة — يمدح بها على بن إبراهيم التميمي (القاضي، أبو القاسم)، الأديب الشاعر (ت ٣٤٢ هـ) وهي في ديوانه ٣٥٣/١، ويقول الواحدى: قد أكثروا في معنى هذا البيت، ولم يأتوا ببيان مفيد، ولو حكيت ما قالوا فيه لطال الكلام، ولكن أذكر ما وافق اللفظ من المعنى وهو أنه أراد: واحد أم سبت في واحدة، إذا جعلتها فيها كالشيء في الظرف، ولم يرد الضرب الحسنى، وتخص هذا العدد، لأنه أراد ليالى الأسبوع، وجعلها اسماً لليالى الدهر كلها، لأن كل أسبوع بعده أسبوع آخر إلى الدهر، فكأنه يقول: هذه الليلة الواحدة، أم ليالى الدهر كلها جمعت في هذه الليلة الواحدة، حتى طالت فامتدت إلى يوم القيامة، وقوله «لُيْلَتُنَا» بالتحقير، فهو تحقير تعظيم وتكبير — كقول النبي ﷺ لعائشة: «يا حميرا»، وكقول لبيد: «وكل أناس سوف تدخل بينهم ...»، وكقول الآخر: ...، وقال أبو الفتح (أبو الفتح ابن جني) ت ٣٩٢ هـ) يريد: ينادى أصحابه بما يهيم به.. وعلى هذا استطال الليلة، حتى عزم في صباحها على الحرب، شوقاً إلى ما عزم عليه، وإنما حفر الليلة لعظم طولها. ومنه قول الحباب بن المنذر الأنصاري (ت نحو ٢٠ هـ) يوم السقيفة: أنا جُدَيْلُهَا | المُحَكَّلُ وَعَدَيْقُهَا المَرْجَبُ هـ هاشم الديوان ٣٥٣/١ و ٣٥٤. والجزيل المحك من الناس: من يأخذ برأيه، ويعتمد على حكمه. والعَدَيْق: اللب الخاذق بما يعمل. والمَرْجَب: الموقر ذو المنزلة الرفيعة بين قومه.

انتهى كلام الخفاجي ، وأقرب ما بأيدينا هنا ، ما قاله عن التصغير ، فهو يرفض أن يكون التصغير للتعظيم ، لأن التفسير اللغوي جاء من : صَغُرَ الشيء إذا ضَعُفَ ، وليس فيها معنى : عَظُمَ ، لا في الحجم ولا في الأثر ، ومن ثمَّ راح الخفاجي يرفض بعض التصغير ويقبل الآخر ، ولو فُهِمَ أن التصغير يعنى المبالغة في التصوير ، إما بهدف التحقير ، وإما بهدف التعظيم ، والعبرة بقصد المتكلم ، والتعظيم هنا لا يسعى إلى جعل الثَمَلَةِ جملا ، إنما يصور فداحة الأمر ، وعِظَم أثره في النفس ، ومن هنا صَغُرَ المتنبى بقصد التقريب في قوله « حُبَيْبَتَا » ، وفي قوله :

ظَلَلْتُ بَيْنَ أَصِيحَايَ أَكْتَفِيكُهُ وظل يَسْفُحُ بَيْنَ الْعُذْرِ وَالْعَذَلِ

٣ / ٧٤ / ٢ (١)

فهذا تصغيرٌ تدليل وتقريب ، وتعظيمٌ قَدْرٍ لا تعظيم قُدْرَةٍ وَهَيْئَةٍ .

ومن هنا أرى أنه لا داعي إلى النظرة اللغوية التي بدت من الخفاجي حين قِيلَ لفظ « أصيحاى » لأن : « العادة جارية في قلة عدد من يصحب الإنسان في مثل هذه المواضع ، ولهذا كانوا في الأكثر ثلاثة ، ويجرى ذكر الصاحبين والمُخْلِين في الشعر كثيرا لهذا السبب ... » ، بينما رأى العكبري شارح الديوان : أن أصيحاى تصغير تعظيم . وهنا جاء الخلط ، بين التصور اللغوي البهيوى للكلمة ، والوظيفة الأساسية التي اختيرت لأدائها . والعبرة هنا : الشاعر ثم الشاعر ثم الشاعر وليس لقواميس اللغة دُخْلٌ في هذا .

ثانيا : دور الكلمة في الدرس البلاغي :

للكلمة عند البلاغيين دور ذو ركنين أساسيين هما :

١ — الوفاء بالمعنى .

٢ — الإمتاع بالجمال .

(١) البيت في قصيدة يمدح بها سيف الدولة (علي بن عبد الله ت ٣٥٦ هـ) . والتصغير في (أكتفكهِ) يرجع إلى الرفع المذكور في البيت الأول .

فحين تتبلور الفكرة في ذهن المتكلم ، تكون قد اكتسبت الألفاظ المباشرة التي تعبر عنها ، وتنقلها من مجرد تصورات شخصية إلى ألفاظ مكتوبة مقروءة ، ثم يتولى المتكلم ، إذا كان أديبا ويرغب في صياغة فكرته صياغة فنية — يتولى اختيار الألفاظ القادرة على إيصال المعنى بصورة دقيقة شاملة جامعة ، بحيث تستوعب جوانبها ، وتُقَدِّرُ بِمَا لديها من خصائص دلالية وُضْئِيَّة أن تعيش طويلا .

والوفاء بالمعنى هو القيمة الوظيفية للكلمة الذي من أجله اختيرت لتقوم بإيصاله إلى المخاطب ، وليس هذا الركن مقصورا على الكلمة ، بل هو ركن أساسي في بناء الجملة والعبارة .

أما الركن الآخر ، فهو « الإمتاع بالجمال » ، وهو : شرط مهم يشغل بال البلاغيين كثيرا ، وبه يُفَاضِلُونَ ويفضَّلُونَ .

وقد كانت هناك محاولات لفصل جانب الأداء عن جانب الإمتاع مثل ما فعل ابن قتيبة (ت ٢٧٦ هـ) حين قَسَّمَ الشعر أقساما أربعة : ضَرْبٌ منه : حَسُنَ لفظه وجاد معناه ، وضَرْبٌ : حَسُنَ لفظه وَحَلَا ، فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى ، وضَرْبٌ منه : جاد معناه وَقَصُرَتْ ألفاظه عنه . وضَرْبٌ منه : تأخر معناه وتأخر لفظه^(١) ، ومثل ما دار في الساحة البلاغية من حديث حول اللفظ والمعنى وأيهما أفضل . جمال اللفظ أم دقة العبارة ، ولكننا إذا رجعنا إلى البلاغيين الأوائل نجدهم قد فهموا دور الكلمة أو « اللفظة » في أنها تفي بالغرض المطلوب منها وتتيح للنفس فرصة الاستمتاع بالجمال ، بل إنهم وجدوا أن دقة أداء الكلمة لمعناها في سياقها من أول الدلائل على جمالها ، وإمتاعها للمخاطب .

انظر إلى العَتَائِي (ت ٢٢٠ هـ) يقول : « الألفاظ أجساد والمعاني أرواح »^(٢) ، وَتُمَامَةُ بن أَشْرَسَ يسأل جعفر بن يَحْيَى ما البيان ؟ فيجيبه : أن يكون الاسم يحيط بمعناك ، وَيُجَلِّي عن مغزاك ، وتخرجه عن الشركة ، ولا تستعين عليه بالفكرة ، والذي لا بد منه أن يكون سليما من التكلف ، بعيدا عن الصنعة ، بريئا من التعقيد ، غنيا عن التعقيد^(٣) .

(١) الشعر والشعراء — ابن قتيبة — ١ / ٧٠ وما بعدها تحقيق أحمد محمد شاكر ، ط الثالثة ١٩٧٧ م .

(٢) الصناعتين — العسكري — ١٦٧ ، تحقيق البجاوي وأبو الفضل إبراهيم ، ط الأولى .

(٣) البيان والتبيين — الجاحظ ١ / ١٠٦ ط لجنة التأليف والترجمة والنشر .

وفي صحيفة بشر بن المعتمر (ت ٢١ هـ) ينصح الأدباء بقوله :
 « ... وإياك والتوغر ، فإن التوغر يُسْلِمُكَ إلى التعقيد ، والتعقيد هو الذى
 يستهلك معانيك ، ويشين ألفاظك ، ومن أراغ معنى كريما ، يلتمس له لفظا
 كريما ... »^(١) ، ولا يفوت الجاحظ أن يقف مرارا أمام دور الكلمة في البلاغة
 والإمتاع ، يقول : « ومتى شَاكَلَ — أبقاك الله — اللفظُ مَعْنَاهُ ، وأُغْرِبَ عن
 فحواه ، وكان لتلك الحال وَقْفًا ، ولذلك القدر لِفَقًا ، وخرج عن سماحة
 الاستكراه ، وسلم من فساد التكلف ، كان قَمِينًا بحسن الموقع ، وبانتفاع
 المستمع .. وأن لا تزال القلوب به معمورة ، والصدور مأهولة ، ومتى كان اللفظ
 أيضا كريما فى نفسه مُتَخَيِّرًا من جنسه ، وكان سليما من الفضول ، وورثا من
 التعقيد حُبَّبَ إلى النفوس ، واتصل بالأذهان ، والتحم بالعقول ، وهشت إليه
 الأسماع ، وارتاحت له القلوب ، وتخف على السُن الرواة ، وشاع فى الآفاق
 ذكره ... »^(٢) .

من هنا أيضا توقفوا عند عيوب الألفاظ فقال إقدامه بن جعفر
 (ت ٣٣٧ هـ) : « عيوب اللفظ أن يكون ملحونا وجاريا على غير سبيل
 الإعراب واللغة » ، وقد تقدم من استقصى هذا الفن ، وهُم واضِعُوا صناعة
 النحو ، وأن يَرْكَبَ الشاعرُ منه ما ليس بمستعمل إلا فى الفَرِط ، ولا يُتَكَلَّمُ به
 إلا شاذًا ، وذلك هو الوحش الذى مدح عمر بن الخطاب زهيرا بمجانبته له
 وتنبه إياه ... »^(٣) ، إلى غير ذلك من عيوب .

والقرآن الكريم هو المثل والقُدوة التى تُحْتَذَى ، والكلمة لها مكانتها فى
 صياغته ، وتقوم بدورها خير قيام ، وتؤدى المعنى وتضفى الجمال ، وتشيع النور ،
 وينتعى الجاحظ على هؤلاء الذين يُعْفِلُونَ صُنْعَ القرآن بكلماته ، وينهجون فى
 كتاباتهم نهجا آخر ، يقول : « وقد يستخف الناس ألفاظًا ، ويستعملونها ،
 وغيرها أحق بذلك منها » ، ألا ترى أن الله تعالى لم يذكر فى القرآن « الجوع »
 إلا فى موضع العقاب ، أو فى موضع الفقر المُدْقِع والعجز الظاهر ، والناس لا

(١) نفسه — ١/ ١٣٥ .

(٢) نفسه — ٢/ ٧ .

(٣) نقد الشعر — إقدامه بن جعفر — ١٩٦ تحقيق كمال مصطفى ، ط الحانجي ١٩٦٣ م .

يذكرون « السَّعْبَ » ويذكرون الجوع في حال القدرة والسلامة ، وكذلك ذكر
« المطر » لأنك لا تجد القرآن يلفظ به إلا في موضع الانتقام ، وإذا ذكر سَبْعَ
سموات لم يقل الأرضين ، ألا تراه لا يجمع الأرض « أرضين » ، ولا السمع
« أسماعا » والجاري على أفواه العامة غير ذلك ، لا يتفقون من الألفاظ ما هو
أحق بالذكر وأولى بالاستعمال^(١) .

ومن هنا أفرد البلاغيون بابا أسموه « باب ائتلاف اللفظ مع المعنى »^(٢) ، في
القرآن الكريم ، أو في الشعر ، وتحدثوا طويلا عن مقاييس الجمال في الكلمة وفي
عيونها^(٣) .

ومن مقاييس الجمال في اختيار الكلمة أن تكون معبرة تعبيرا صادقا عن
قائلها ، تظهر فيه ثقافته واتجاهات فكره وبيئته التي يعيش فيها ، ومذهبه الفني —
أى أن تكون جزءا من معجم ألفاظه التي تعود أن يستعمله ... ، هذا هو دور
الكلمة في الدرس البلاغي .

- أولا : أن تؤدي المعنى المراد بخير أداء .
ثانيا : أن تُشيعَ جَوًّا من المتعة بخصائصها الدلالية ومكانها المختار في الجملة .
ثالثا : أن تُترجمَ بصدق فنٍّ ونفسٍ وعقل صاحبها .
رابعا : أن تُقوِّمَ بتبادل الأخذ والعطاء بينها وبين جاراتها من الألفاظ . في
المعنى والمبنى والجرس .
خامسا : ألا يُغنى عنها لفظ آخر .

(١) البيان والتبيين — ٢٠/١ .
(٢) انظر نقد الشعر ، لقدماء — ١٧١ ، و الصناعتين ، للعسكري ٦١ ، و الوساطة ، للجرجاني ٢٤ ، و الطراز ، للعلوي ٣/١٤٤ ، و بديع القرآن ، لابن أبي الإصبع ٧٧ .
(٣) انظر سر الفصاحة ، للخفاجي ٥٣ وما بعدها ، و المزهر ، للسيوطي ١/١٨٤ ، تحقيق محمد أحمد جاد المولى والبجاوي / أبو الفضل ، ط الحلبي .

ثالثاً : توظيف الكلمة في شعر أبنى تمام :

الكلمة في يد الفنان أداة التشكيل التى يُنفذ بها عمله الفنى كاللون في يد الرسام والنغم في يد الموسيقى ، والصلصال في يد النحات ... الخ .

والفنان الشاعر بحاجة إلى تكوين مخزون لفظى ضخم ليستخدمه في رسم صورِهِ وتوصيل رؤاهُ فيأخذ نفسه بالاطلاع ، والرحلة ، وارتداد المجالس الأدبية وغير الأدبية ، كما يأخذ عن الرواة والشعراء وعلماء العربية في مختلف تخصصاتها ، وكل هذه روافد ثقافية ، بالإضافة إلى قُربهِ الشديد من حركة الأحداث ، ومسار السياسة ، واتجاه الصراعات ، ومشكلات المجتمع ، وهو شديد اليقظة إلى تطور الكلمات وتحرك معانيها ، وإلى مولد الكلمات من الكلمات ، أو وفود الكلمات من بيئات أجنبية ، أو اندثار الكلمات ... الخ ، فالكلمات التى هى مثيرات لاستجابات عالم ضخم يربط الماضى بالحاضر ، ويصور المستقبل .

والقرآن الكريم بكنوزه المتجددة العطاء ، يخلق في سماء عالم الكلمات العربية ، يطورها ويوجهها ، ويضيف إليها ، ويكون مرجعاً لها ، بجوار التراث الشعري والنثرى ، بجوار الاستخدامات الأدبية المتلاحقة التى تفتح الآفاق لمزيد من الكلمات .

ويظل الفنان الشاعر في دنيا الكلمات التى هى مؤشرات لمضامين متفق عليها بين أصحاب اللغة الواحدة ، وهى كذلك مثيرات لانفعالات مرتبطة بكل مضمون ، أقول ، يظل الفنان الشاعر يحفظ ويختزن هذه الكلمات ليختار منها ما يتناسب مع الموضوع الذى يجسّد في شكل عمل فنى لغوى ، تتنازعه عوامل ، منها الذائق المتصل بأبعاد موهبته وطبيعتها ، ومنها الموضوعى المتصل بطبيعة اللغة التى يستخدمها ومنها الحضارى المتصل بالمرحلة الزمنية والبيئة المكانية التى يتحرك فيها ، ومنها الكلمة نفسها نشأتها وتاريخ حياتها وأطوارها وقيمتها في حياة الناس .

ومع استمرار الممارسة والتجربة ، والصواب والخطأ ، ومع تطور ثقافة الفنان ونضوج خبراته وتعدد أشكال تجاربه ، وتقدم عمره ، تتكون له طريقة خاصة في التعامل مع الكلمات ، طريقة خاصة في اختيارها ، طريقة خاصة في وضعها في

مكان دون آخر ، وطريقة خاصة في توجيه طاقاتها ، وإقامة علاقات مودة بينها وبين جيرانها ، حتى يتكون له معجم من الكلمات ، فراه يُؤرَّر كلمات على كلمات ، ويردد كلمات بأشكال متعددة ويُحْيِي كلمات قد اندثرت ، ويُخْرِج كلمات من بيئتها المعتادة إلى بيئة غريبة عنها ... وهكذا .

وأبو تمام من هؤلاء الشعراء الذين يَرَوْنَ أن العمل الفني اللغوي ، قريب من العمل الفني النحتي ، هذا ينحت تمثالا من الذهب أو الجرانيت أو الصخر ، وهذا ينحت كلمات من لسان العرب ويشكّلها ويجعلها في أوضاع معينة ثم يسكّنُها في مكانها من العمل الفني .

لذا نجد لديه كلمات منحوتة من الشريعة الإسلامية وأخرى من التاريخ ، تاريخ العرب قبل الإسلام ، وتاريخهم بعد الإسلام ، وتاريخهم الأدبي ، بل ، ويأتى بكلمات هي مصطلحات تستخدم في العلوم المختلفة ويوظفها في العمل الفني ليس هذا فقط بل يدع هذا الزاد الجاهز من الكلمات ويكون كلمات يرى انها أفضل من الكلمات المتعارف عليها ...

إنه فنان متمكن جرىء ، يستخدم رخصته في التوسع اللغوي ، وفي تشكيل الألفاظ وتزويد اللغة بالجديد من التراكيب ، وإذا لم يفعل هو فمن سيفعل ؟! لا أحد .

ولا بأس من تقديم نماذج على هذا .

« من مثل :

- ١- الكلمات الإسلامية .
- ٢- الكلمات التاريخية .
- ٣- « المصطلحات » في العلوم العربية .

• أولا : الكلمات الإسلامية :

وتمثلت في :

- ١- كلمات وردت في القرآن الكريم .

٢ — أعلام وردت في القرآن الكريم .

٣ — كلمات حَوَّرَهَا الإسلام وصارت مصطلحات « شرعية » .

« أولا : الكلمات القرآنية :

يقول في مدح بنى عبد الكريم :

أُولَئِكَ قَدْ هُدُوا فِي كُلِّ مَجْدٍ إِلَى تَهْجِ الصَّرَاطِ الْمُسْتَقِيمِ
٢١/١٦٣/٣

ويقول ردا على عتبة بن أبى عاصم ، وكان هجا بنى عبد الكريم الطائيين :

يَا ابْنَ أَبِي عَاصِمٍ وَلَا عَاصِمٍ وَبَلَّكَ مِنْ سَطَوْنِي وَمِنْ غَضَبِي
٢/٣٠٥/٤

من قوله تعالى : « قَالَ لَا عَاصِمَ الْيَوْمَ مِنْ أَمْرِ اللَّهِ إِلَّا مَنْ رَحِمَ »
(هود / ٤٣)

ويقول في مدح المأمون :

يَا وَارِثَ الْمُلْكِ إِنَّ الْمُلْكَ مُحْتَبَسٌ وَقَفَّ عَلَيْكَ ، إِلَى أَنْ تُنْشَرَ الصُّورُ
١/٢٢١/٢

وفي القرآن الكريم : « ثُمَّ أَمَّانَهُ فَأَقْبَرَهُ ، ثُمَّ إِذَا شَاءَ أَنْشَرَهُ » (عبس / ٢٢)

وقوله تعالى : « فِي أَيِّ صُورَةٍ مَا شَاءَ رَكَّبَكَ » (الانفطار / ٨)

وفي مدح أبى سعيد التُّغْرِي يقول :

وَبَيْنَ اللَّهِ هَذَا مِنْ بَرِيَّتِهِ فِي قَوْلِهِ : « خَلَقَ الْإِنْسَانَ مِنْ عَجَلٍ »
١٣/٩٠/٣

وفي سورة الأنبياء : « خَلَقَ الْإِنْسَانَ مِنْ عَجَلٍ سَأَوْيَكُمُ آيَاتِي فَلَا تَسْتَعْجِلُونَ » (آية رقم ٣٧)

وفي مدح مالك بن طوق التغلبي ، يقول :

مِنْ الْقِلَاصِ اللَّوَاتِي فِي حَقَائِبِهَا بِضَاعَةٌ غَيْرُ مُزْجَاةٍ مِنَ الْكَلِمِ (١)

وفي القرآن الكريم : « يَا أَيُّهَا الْعَزِيزُ مَسَّنَا وَأَهْلَنَّا الضُّرَّ وَجَعْنَا بَبْضَاعَةَ مُزْجَاةٍ »
(يوسف / ٨٨)

وفي مدح المعتصم ، يقول :

ثَانِيهِ فِي كَيْدِ السَّمَاءِ وَلَمْ يَكُنْ لِاثْنَيْنِ ثَانٍ إِذْ هُمَا فِي الْعَارِ
٤٥/ ٢٠٧/ ٢

وفي القرآن الكريم : « إِذْ أَخْرَجَهُ الَّذِينَ كَفَرُوا ثَانِيًا إِثْنَيْنِ إِذْ هُمَا فِي الْعَارِ »
(التوبة / ٤٠) (٢) .

إلى غير ذلك (٣) .

(١) الديوان ٣ / ١٨٦ / ١٢ ، والإجزاء : التعجيل ، من سوف الناقة ودفعها ثم نقل إلى البضاعة ، وبضاعة غير مزجاة : اختيرت على مهل ، وروعى فيها الدقة .

(٢) يقول أبو العلاء المعري : (لاثنين ثان) روى عند البصريين ، لأنه جاء بالمنصوب في لفظ المخفوض ، وذلك عند الفراء لغة للعرب ، وإن رُوِّيت (ثَانِي) بفتح الياء من غير تنوين فهو ضرورة أيضا ، وإن أثبت التنوين وألقيت عليه حركة الهزمة في (إذا) وهو مذهب ورش في القراءة فلا ضرورة فيه ، والمعنى : إن هذا الرجل ثان للآخر ، وهما مذمومان ، واللذان كان في الغار محمودان ، ومن روى (ثالثا) (يقصد الصولى) فأراد أن يخلص من الضرورة ، كون ونقل كسرة الهزمة من (إذ) إلى التنوين (هامش ٢ / ٢٠٧) .

(٣) انظر قوله : يحيى بن عمران « لو أنسى لك الأجل » ٤ / ١٢٣ / ٨ ، وفي القرآن الكريم : « إنما النسيء زيادة في الكفر يضل به الذين كفروا » (التوبة / ٣٧) ، وقوله : « فكان يوم البعث فاجأهم » ٤ / ٣١١ / ٢ ، وفي القرآن الكريم : « إِنَّ كُتِّمَ فِي رَبِّ مِنَ الْبَغْيِ فَإِنَّا خَلَقْنَاكُمْ مِنْ تُرَابٍ » (الحج / ٥) ، « وقول أبى تمام : « فسقاه مسك الطل كافرور البصيا » ١ / ٢٨ / ٥ ، وفي القرآن الكريم : « إِنَّ الْأَبْرَارَ يَشْرَبُونَ مِنْ كَأْسٍ كَانَ يَرْزَأُهَا كَافِرُونَ » (الانسان / ٥) ، وكلمة (مسك) وردت في آية « بِخَاتَمِهِ مَسَكٌ وَفِي ذَلِكَ فَلْيَتَنَافَسِ الْمُتَنَافِسُونَ » (المطففين / ٦) ، وقول أبى تمام : « أهل الفرديس لم أعيد ليذكركم .. إِلَّا دَعَا وَسَقَى اللَّهُ الْفَرْدِيسَا » ٢ / ٢٥٥ / ٥ ، وأعيد : أعد ، وفي القرآن الكريم : « كَانَتْ لَهُمْ جَنَّاتُ الْفِرْدَوْسِ نُزُلًا » (الكهف / ١٠٧) ، و « الذين يَتَرَبَّوْنَ الْفِرْدَوْسَ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ » (المؤمنون / ١١) ، وقول أبى تمام : « البسحت أطيبي »

=

من نوالك مطمعا .. والمهمل والغسلين والزقوم : ٤/ ٤٢٥/ ٣ ، وفي القرآن الكريم : « سَاعِدُونِ
لِلْكَذِبِ أَكْثَرُونَ لِلْسُّخْتِ » (المائدة/ ٤٢ ، ٦٢ ، ٦٣) ، و « كَالْمُهْلِ يَلْجِي فِي الْبُطُونِ »
(الدخان/ ٤٥) ، و « لَا طَعَامَ إِلَّا مِنْ غِسْلِينَ » (الحاقة/ ٣٦) ، و « إِنَّ شَجَرَةَ الزُّقُومِ طَعَامٌ
الْأَئِيمِ » (الدخان/ ٤٣ ، والصافات/ ٦٢ ، والواقعة/ ٥٢) ، والمهل : دودي الزهت — والغسلين :
ما يسيل من جلود أهل النار كالقيح وغيره — والزقوم : شجرة ممرّة كرهية الرائحة ، ثمرا طعام أهل
النار ، وكرر أبو تمام ذكر الغسلين والزقوم في شعره قائلا : « وبعيشة زغد إلى الغسلين والزقوم »
٣/ ٢٦٦/ ٣٤ ، وقول أبي تمام : « نجيم ، فهذا للضياء إذا بدا .. نتجلى الدجى عنه وذلك للرجم »
٤/ ٤٩٧/ ٢٠ ، وفي القرآن الكريم : « وَجَعَلْنَاهَا رُجُومًا لِلشَّيَاطِينِ » (الملك/ ٥) ، وقوله : « وَذَلِكَ
عَطَاؤُهُ السَّرْفُ الْبِدَارُ » ٢/ ١٥٦/ ١٥ ، وفي القرآن الكريم : « وَلَا تَأْكُلُوهَا إِسْرَافًا وَبِدَارًا »
(النساء/ ٦) ، والسرف البدار : العطاء المسرف فيه ، المبادر إليه . وقوله : « كَأَن تَجْهَرُّهُمُ الْفُسُتُ
عَلَيْهِمْ .. كَلَاهَا غَيْرَ يُبْدِلُ الْجُلُودِ » ٢/ ٣٩/ ٣٣ ، وفي القرآن الكريم : « كَلَّمَا تَغِيَّبَتْ جُلُودُهُمْ
بَدَّلْنَاهُمْ جُلُودًا غَيْرَهَا » (النساء/ ٥٦) ، وقوله : « لَنُثَرِّبَنَّ رَزَائِي فِي أَكْثَانِهِمْ وَنَزَائِكُ »
٢/ ٤٥٨/ ٥ ، وفي القرآن الكريم : « وَلَنُثَارِي مَصْشُوقَةً وَرَزَائِي مَبْثُوقَةً » (الغاشية/ ١٦) ، والزراي :
الطنافس ، والثرناي : ذرئوك وهو البساط ، وقوله : « وهو مُثَيّ ذِرَاعِيهِ جَمِيعًا بِالْوَصِيدِ »
٢/ ٣٩/ ٢٨ ، وفي القرآن الكريم : « وَكَلْبُهُمْ بَاسِطٌ ذِرَاعِيهِ بِالْوَصِيدِ » (الكهف/ ١٨) ، وقوله :
« أَرَى الْإِسْلَامَ مِنْهُ غَدَايَةً إِلَى رُكْنٍ شَدِيدٍ » ٢/ ٣٧/ ٢١ ، وفي القرآن الكريم : « قَالَ لَوْ أَنَّ لِي بِكُمْ
قُوَّةٌ أَوْ آوَى إِلَى رُكْنٍ شَدِيدٍ » (هود/ ٨٠) ، وقوله : « هِيَ بَيْعَةُ الرِّضْوَانِ بِشَرِّعٍ وَسَطِهَا .. بَابُ
السَّلَامَةِ فَادْخُلُوا بِسَلَامٍ » ٣/ ٢٠٧/ ٣٢ ، وفي القرآن الكريم : « ادْخُلُوهَا بِسَلَامٍ آمِينَ »
(الحجر/ ٤٦) ، وقوله : « مَثَلًا مِنَ الْبَشَائِكَةِ وَالنَّجَاسِ » ٢/ ٢٥٠/ ٢٥ ، وفي القرآن الكريم : « مَثَلُ
لُورِهِ كَبَشَائِكَةٍ فِيهَا مَصْبَاحٌ ، وَبِالصَّبَاحِ فِي رُجَاجَةٍ ، الرُّجَاجَةُ كَالْهَامِ تَوَكَّكَبَ دُرِّيٌّ »
(النور/ ٣٥) ، وقوله : « هُمْ يَوْمَ الْقِيَامَةِ جُلُّ أَهْلِ النَّارِ » ، وفي القرآن الكريم : « إِنَّ ذَلِكَ لَنُحَى
لِخَاصِمٍ أَهْلُ النَّارِ » (ص/ ٦٤) ، وقوله : « مِنْ سُنْدُسٍ بَرْدًا وَمِنْ اسْتَبْرَقٍ » ٢/ ٤١٥/ ١٩ ، وفي
القرآن الكريم : « وَلَيَبْسُوْنَ رِيَابَهَا مُحْضَرًا مِنْ سُنْدُسٍ وَاسْتَبْرَقٍ » (الكهف/ ٣١ ، والدخف/ ٥٢) ،
وإِنْشَانِ (٢١) ، وقوله : « وَبَنَاءُ هَذَا الْإِفْكَ غَيْرُ مَشِيدٍ » ١/ ٣٩٤/ ٣٧ ، وفي القرآن الكريم :
« وَقَالَ الَّذِينَ كَفَرُوا إِنَّ هَذَا إِلَّا إِفْكَ افْتَرَاهُ » (الفرقان/ ٤) ، وقوله : « رَبِّ قَوْلِهِ سُبْحَانَهُ — كُنْ
فَيَكُونُ » ٣/ ٣٢٦/ ٢١ ، وفي القرآن الكريم : « وَإِذَا قَضَى أَمْرًا فَإِنَّمَا يَقُولُ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ »
(البقرة/ ١١٧) ، وقوله : « كَأَنهَا جَنَّةُ الْفِرْدَوْسِ مُعْرِضَةٌ » ٣/ ٤٨/ ٤ ، وفي القرآن الكريم :
« تَكَاثَرَتْ لَهُمْ جَنَّاتُ الْفِرْدَوْسِ أُزْلًا » (الكهف/ ١٠٧) ، وقوله : « وَأَنعمَ نَحْسُ سَبِيلِ الْفِتْنَةِ الْقَرِيمِ »
٣/ ١٩٠/ ٤١ ، وفي القرآن الكريم : « فَأَعْرَضُوا فَأَرْسَلْنَا عَلَيْهِمْ سَيْلَ الْعَرِمِ » (سبأ/ ١٦) ، وقوله :
« أَعْطَى الْمُؤَلَّفَةَ الْقُلُوبِ رِضَانَهُمْ » ١/ ٩١/ ٢٥ ، وفي القرآن الكريم : « لِلْفُقَرَاءِ وَالْمَسْكِينِ وَالْعَامِلِينَ
عَلَيْهَا وَالْمُؤَلَّفَةِ قُلُوبُهُمْ » (التوبة/ ٦٠) ، وقوله : « تَسْلُقُ مَسَامِيْعَهُ بِالسَّنَةِ حِدَادٍ » ١/ ٣٨٢/ ٥٩ ، وفي
القرآن الكريم : « فَإِذَا ذَهَبَ الْخَوْفُ سَلَقُوكُمْ بِالسَّيَةِ حِدَادٍ » (الأحزاب/ ١٩) ، وقوله : « فَكَانَ
جَوْدُكَ مِنْ رُوحٍ وَرِيحَانٍ » ٣/ ٣٣٦/ ١ ، وفي القرآن الكريم : « قَرُورٌ وَنَهْجَانٌ وَجَنَّةٌ نَعِيمٌ »
(الواقعة/ ٨٩) ، وقوله : « تَعَاذُ الْبَيْتَ مَعْرُوفٍ » ١/ ٣٧٥/ ٣٣ ، وفي القرآن الكريم : « إِنَّ كِتَابَ
فِي رَيْبٍ مِنَ الْبَيْتِ فَإِنَّمَا عَمَلْنَاكُمْ مِنْ ثَرَابٍ » (الحج/ ٥) ، وقوله : « وَبَسَمَلْنَا الصَّيَوِ بَسْجِدٍ
وَأَرْضِيهَا » ٤/ ٥٧٨/ ٤٧ ، وفي القرآن الكريم : « أَلَكُمُ الذِّكْرُ وَلَهُ الْأَلَى ، تِلْكَ إِذْ قَسَمْنَا صَبْرِي »
(النجم/ ٢٢) .

ثانيا : أعلام ورد ذكرها في القرآن الكريم :

(أ) الأنبياء :

الرسول ﷺ :

ورد ذكر الرسول الكريم أربع مرات ، في مدح الوائق ثلاث مرات ، وفي مدح الحسن بن وهب رابعة .

يقول في مدح الوائق :

وَلَقَدْ عَلِمْنَا مِذَّ تَرْغَرِغٍ أَنَّهُ
لَأَمِينٍ رَبُّ الْعَالَمِينَ أَمِينٌ
نُورٌ مِنَ الْمَاضِي عَلَيْكَ كَأَنَّهُ
نُورٌ عَلَيْهِ مِنَ النَّبِيِّ مُبِينٌ
٣٢٦/٣ و ٣٢٧/٢٤ و ٢٦

وفي المرة الثالثة يقول : « لو كان بعد النبي وحى »

وفي مدح الحسن بن وهب :

وَهَلْ مِنْ جَاءَ بَعْدَ الْفَتْحِ يَسْعَى
كَصَاحِبِ هِجْرَيْنَ مَعَ النَّبِيِّ ۱؟

(ب) سائر الملائكة والجن والرسل والأنبياء والصالحين :

في هجاء عياش يقول :

أَيَا مَنْ أَعْرَضَ اللَّهُ عَنْ الْعَالَمِ مِنْ بُغْضَةٍ
وَمَنْ عَافَ مَلِيكَ الْمَوْتِ وَاسْتَقْدَرَ مِنْ قَبْضَةٍ
٤/٣٨٥ و ١

وفي هجاء عتبة بن أبي عاصم ، يقول :

رُمِيتَ بِمَنْ لَوْ أَنَّ الْجِنَّ تُرْمَى بِهِ لَتَهْتَبَتْهَا الْإِنْسُ نَهَبَا
٤/٣٠٢ و ٢

وفي مدح محمد بن الهيثم يقول :

وَيَبَّانُ ذَلِكَ أَنَّ أَوَّلَ مَنْ حَبَا
وَقَرَى تَحْلِيلُ اللَّهِ إِبْرَاهِيمَ
٣/٢٩٢ و ٢٤

وفي مدح اسحاق بن إبراهيم يقول :

فِي سَاعَةٍ لَوْ أَنَّ لُقْمَانًا بِهَا وَهُوَ الْحَكِيمُ لَصَارَ غَيْرَ حَكِيمٍ
٣٨/ ٢٦٦/ ٣

وكرر ذلك في ٣/ ١٦٢/ ١٨ .
إلى غير ذلك^(١) .

(جـ) القبائل والملوك والوزراء والبُغاة :

في مدح مالك بن طوق التغلبي ، يقول :

أَفْتَى جَدِيسًا وَطَسْمًا كُلُّهَا وَسَطًّا بِأَنْجُمِ الدَّهْرِ مِنْ عَادٍ وَمِنْ إِرَمٍ
٥١/ ١٩٢/ ٣

ويكرر ذكر « عاد » ٢٤/ ٣٨/ ٢ ويذكر « ثمود » ٢٤/ ٣٨/ ٢
و ٤٣/ ٢٠٦/ ٢ .

وفي مدح الأفسين : يقول :

مَا نَالَ مَا قَدْ نَالَ فِرْعَوْنُ وَلَا هَامَانَ فِي الدُّنْيَا وَلَا قَارُونَ
٣٤/ ٣٢١/ ٣

.. ثالثا : كلمات حوّر الإسلام معناها وصارت مصطلحات شرعية :

وهي الكلمات التي حوّر الإسلام ، وصبغها بصبغة دينية ، فصارت من
« مصطلحات الشريعة » ، كالصلاة والزكاة والصوم والحج ... الخ .

كأن يقول في عتاب عياش :

الْفِطْرُ وَالْأَضْحَى قَدْ انْسَلَخَا وَلِي أُمْلَ يَبَانِيكَ صَائِمٌ لَمْ يُفْطِرْ
١٨/ ٤٥٤/ ٤

(١) ويذكر « منكر ونكير » ٩/ ٣٦٠/ ٤ و « إبليس » ٤٠/ ٢٧٢/ ٢ و « عصر نوح وعصر شيث »
٩/ ٣٢٤/ ١ و « سفينة نوح » ٩/ ٣٣٤/ ٤ ويذكر « يوشع بن نون » ٢/ ٣٢٠/ ٦ و « أبناء
إسماعيل وهود » ١٦/ ٣٩٠/ ١ ويذكر « موسى عليه السلام » ٢/ ١٤١/ ٢١ و « يوسف عليه السلام » ٦/ ٥٤١/ ٤ .

وفي مدح المأمون يقول :

كُتِبَتْ لَهُ وَلِأَوَّلِيهِ وَرَأَتْهُ فِي اللَّوْجِ حَتَّى جَفَّتِ الْأَقْلَامُ
٥٣/ ١٥٨/ ٣

ويقول في رثاء محمد بن حميد الطائي :

وَنَفْسٌ تَعَاْفُ الْعَارَ حَتَّى كَانَتْهُ هُوَ الْكُفْرُ يَوْمَ الرُّوْجِ أَوْ ذُوْنُهُ الْكُفْرُ
١٠/ ٨١/ ٤

ويقول في مدح أبي سعيد الثغري :

حَلَدُوْنَاَهَا الْوَجَى وَالْأَيْنَ حَتَّى تَجَاوَزَتْ الرُّكُوعَ إِلَى السُّجُودِ
١٠/ ٣٥/ ٢

إلى غير ذلك (١) .

هـ ثانيا : كلمات تاريخية :

(أ) من التاريخ العربي قبل الإسلام .
(الأعلام والقبائل والأيام) .

(ب) من التاريخ العربي بعد الإسلام .
(الأعلام) .

(جـ) من التاريخ الأدبي .
(الشعراء) .

(١) ويذكر الإسلام : ١/ ١٧٣/ ٢٣ و ٢/ ٣٧/ ٢١ و التميم : ٢/ ٤٢/ ٤٤ ، و الكفر :
و الضلال : ٣/ ٢٢٧/ ٢٣ و مَنَعَ الكفر : ٢/ ١٨٠/ ٥٣ و الإشرار : ١/ ١٦٣/ ٢٣
و ١/ ١٧١/ ٤٨ ، و الإلحاد : ٣/ ٩٢/ ١٩ و الحج : ٣/ ٩٣/ ٢٤ و محرم :
٣/ ٩٢/ ١٨ ، و حَجَرَاتِ الحج : ٣/ ٩٢/ ٢٠ ، و النحر : و التشريق :
٢/ ٤٤٣/ ٦٣ ، و دماء البُذُن : ٣/ ٩٢/ ١٩ ، و مقام إبراهيم : ٣/ ٢٢٧/ ٢٤
و الرُّسْن : ٣/ ٩٢/ ٢٢ و الأنصار : ٢/ ١٧٧/ ٤٤ و النار : ٢/ ١٧٩/ ٣٣ .

«أولا : كلمات من التاريخ العربى قبل الإسلام :

(أ) الأعلام :

فى مدح أبى الغيث موسى بن إبراهيم الرافقى يقول :

كَمْ وَقَعَةٍ لى فى الهوى مشهورةٌ مَا كُنْتُ فيها الحارثَ بنَ عبَادٍ
٤/ ١٢٦/ ٢

ويشرح التبريزى : « يعنى أنَّ الحارثَ بنَ عبَادٍ اعتزل حرب بكر وتغلب فى أول الأمر حتى قتل ابن أخيه بُجَيْر » .

وفى مدح محمد بن سعيد الثغرى ، يقول :

لَقَدْ أَذْكَرَانَا بَأْسَ عَمْرٍو وَمُسْهِرٍ وَمَا كَانَ مِنْ إِسْفِنْدِيَاذَ وَرُسَمَا
٣٨/ ٢٤١/ ٣

وعمرؤ : يعنى به عمرو بن معد يكرب ، ومُسْهِرٍ : هو المُسْهِرُ بن عمرو من بنى الحارث بن كعب ، وإِسْفِنْدِيَاذَ ورستم : فارسان مشهوران من الفرس .

وفى مدح مالك بن طوق ، يقول :

بِفَارِسٍ دُعْبَى وَهَضْبَةٍ وَائِلٍ وَكَوَكِبٍ عَتَابٍ وَجَمْرَةٍ هَاشِمٍ^(١)
٦/ ٢٥٨/ ٣

إلى غير ذلك^(٢) :

(١) دُعْبَى : ابن جديلة بن أمد بن ربيعة بن نزار ، وإِلٍ : ابن قاسط بن هُب بن أنصى بن دُعْبَى ، و « عَتَاب » : عتاب بن سعد بن بنى تغلب ، منهم عمرو بن كلثوم الشاعر ، و « جَمْرَة هاشم » أى : كان فى دولة بنى العباس ، وهم من بنى هاشم كالجَمْرَة ، والعرب إذا اشتد بأس القوم جعلوهم جَمْرَة ، كما فعلوا ذلك فى الحارث ابن كعب ، وغيرهم .

(٢) ويلذكر النعمان بن المنذر « أباً قابوس » ٩/ ٢٦٤/ ٢ و « بلقيس ملكة سبأ » ١١/ ٢٦٤/ ٢ ، و « طلحة الطلحات » و : كان جواداً . ، و « أبان الباهلى » من الأسخياء ٣٧/ ١٤٠/ ٢ ، و « حاتم الطائى » ٣٧/ ١٤٠/ ٢ و ٢٣/ ٢٤٩/ ٢ و ٢٣/ ٢٥٥/ ٣ و ٢٣/ ١٣٣/ ٤ ، و عمرو بن معدى كرب ٢٣/ ١٣٣/ ٤ ، و « حاطب زرارة » ٢٨/ ٢٠٨/ ١ ، و « مهلهل بن ربيعة والشعثمين ابنى معاوية بن ذهل » ٢٢/ ٣١/ ٣ و « الضحاك » : ومن ولد عدنان ،

(ب) القبائل :

في قصيدة مدح لأبي المغيث ، يقول :

فَكَأَنَّ طَسْمًا قَبْلَ كَانُوا جِيرَةً بِكَ وَالْعَمَالِيْقُ الْأَلَى وَجَدِيَسَا
٣/ ٢٦٣/ ٢

وفي مدح محمد بن الهيثم يقول :

وَجُنْتُكَ فِي قُضَاعَةٍ قَدْ أَطَافَتْ بِرُكْنِي عَامِرٍ وَبَنِي جَنَابِ
وَلَا سَتْنَجَدْتُ حَنْظَلَةً وَعَمْرًا وَلَمْ أَحْفَلْ بِسَعْدٍ وَالرَّيَابِ
وَلَا سَتَرَفَدْتُ مِنْ قَيْسٍ ذَرَاهَا بَنِي بَذْرِ وَصَيْدِ بَنِي كِلَابِ
وَلَا حَتَفَلْتُ رَيْعَةً لِي جَمِيعًا بِأَيَّامِ كَأَيَّامِ الْكِلَابِ
٢٧-٢٤/ ٢٨٨/ ١

إلى غير ذلك (١) .

= يقال : كانت أمه من الجن ٣/ ٣٢١/ ٣ و « الحارث بن عباد وزهير بن جلدمة العبسي ومالك بن زهير » ٢/ ٤٦١/ ١٣ و « هرم بن سنان » ٣/ ١٧٤/ ٤٦ ، و « بكر بن وائل » ١/ ١٨٣/ ١٥ ، و « عدى بن حاتم » ٣/ ٢٠٩/ ١١ ، و « أحف بن قيس » وكان مشهورا بالحلم ٢/ ٢٤٩/ ٢٣ و ٣/ ٤٧/ ٢ و « زيد بن الكيس » و « دُعْفَل من النسابة العرب » ٣/ ٤٧/ ٢ و « كعب بن مامة » ويضرب به المثل في الجود ١/ ٣٩٢/ ٢٦ ، و « أبا كرب » أحد التابعين ١/ ٥٢/ ١٦ و « البراء بن قيس الكِنَاني » : الذي قتل عروة الرجال في غير حرب ، ففجر حرب الفجَّار ٢/ ٣١٢/ ١٢ ، و « قيس بن زهير العبسي » فارس من خزاعة ٢/ ٣٠٩/ ٧ ، والنعمان بن المنذر ٢/ ٢٦٤/ ٩ ، و « شرحبيل » : من بني مرة ، قتله بنو تغلب في حرب البسوس ٣/ ١٩٣/ ٥٢ ، و « قنار » الذي لحر لاقاة ثمود ٢/ ٢٠٦/ ٤٣ ، و « بُد » آخر نسور لقمان ، وكان أطولها عمرا فضربت به العرب المثل ٢/ ١٥/ ٢١ ، و « ذا الثَّوْنِ والصَّنْصَنَامِ » سيد بن لعمرو بن معد يكرب ٣/ ٢٠٥/ ١٨ .

(١) ويذكر قبائل حَتَّى حضرموت ويغرب ١/ ١٥٢/ ٢٢ ، وأدد ٤/ ٣٣٧/ ٧ وبني أسد ٤/ ٣٣٧/ ٨ ، ويذكر قبائل سلمى « و « عامر » و « بني هند » و « بني سعد » ٢/ ١١٨/ ٢ ، و « عثاب » و « زهير » و « تغلب » ٣/ ٢٥٨/ ٦ و « وائل » آباء القبائل التي تسمت بأسمائهم ٤/ ١٠٩/ ١٥ ، و « بكر بن وائل » و « تغلب وبكر » ١/ ١٨٣/ ١٥ ، و « قحطان وعدنان » ٢/ ١٢٢/ ٣٤ و « ذو رُعَيْن » ٣/ ٣٠٠/ ٢١ ، و « كاهل » و « بني مُعَيْن » ٣/ ٣٠٤/ ٢١ ، و « كليب » و « مام » ٣/ ١٩٢/ ٥٢ ، و « يَزَار » ١/ ٣٧٢/ ١٠ .

(ج) الأيام :

في مدح إسحاق بن إبراهيم يقول :

وَأَيَّامَ الذَّنَائِبِ زَعَزَعَتْهَا وَيَوْمَ مُهْلِيلِ وَالشَّعْنَيْنِ
وَأَيَّامَ الْكَلَابِ غَدَاةَ هَزَّتْ مُرَارِيْنِ فِيهَا مُتَرَفَيْنِ
٢٣ / ٣٠١ / ٢٢ و ٢٣

ويكرر « يوم الذَّنَائِبِ » ١٩٢ / ٣ / ٥٢ ، ويذكر « أيام الكلاب »
١ / ٢٨٨ / ٢٧ ، ويوم التحالُّق ٢ / ٤٤١ / ٤٩ ، ويوم المَصْدِقِيَّة
٢٩ / ٣٠٦ / ٣ .

(ب) من التاريخ العربي بعد الإسلام :

(أ) الأعلام :

في هجاء عياش يقول :

يَلْزَمَنَّ عَرْضَ قَفَاكَ وَسَمَ خَزَائِيَةٍ لَمْ يُحْزِرْهَا بِأَيِّ عُيَيْنَةٍ خَالِدٍ
٨ / ٣٤٨ / ٤

وأبو عُيَيْنَةٍ : شاعر من أهل الشام ، وخالد : ابن يزيد بن معاوية . وفي مدح
المأمون يقول :

مَا ضُرَّ مَنْ أَصْبَحَ الْمَأْمُونُ سَائِسُهُ إِنَّ لَمْ يَسُسْهُ أَبُو بَكْرٍ وَلَا عُمَرُ
٣ / ٢٢١ / ٣

إلى غير ذلك (١) .

(١) ويذكر عمر بن الخطاب ١ / ٢٥٥ / ٤٥ و ٤ / ٤٩٧ / ٢١ ، وعلى بن أبي طالب ومعلوبة بن أبي
سفيان ٢ / ١٤ / ١٩ ، وخالد بن الوليد ٢ / ١٣٩ / ٣٢ ، وعبد الله بن سعد كاتب الوحي للرسول
ﷺ ، والذي كان يُبَدِّلُ في الوحي فأهمل الرسول ذمّه ٢ / ٢١ / ١٤ ، وعدى بن حاتم الذي فقد ثلاثة
من أبنائه في يوم صفين ٣ / ٢٥٩ / ١١ ، وزيد بن المهلب الذي اعتقله الحجاج ١ / ٣٩٤ / ٣٦ ،
و ٣٨ والمختار الثقفي ٢ / ٢٠٢ / ١٦ ، وعمرو الزاهد ٢ / ١٥١ / ٩ ، وأوديس القرنيّ الزاهد -
و ٢ / ٣٤٦ / ١٥ ، وهرثة بن أَعْيَنَ القائد العباسي ٢ / ١٣٩ / ٣٣ ، وعمرو بن عبيد المعتزل وجهم بن
صفوان صاحب مذهب الجهمية ٢ / ٣٨٧ / ٤٤ ، ويذكر غيلان : أول من تكلم في القدر
٤ / ٣٧٢ / ٥ ، والسفاح والمنصور والمهدي والمأمون والمعتمد ٣ / ٣٢٧ / ٢٧ .

(ج) من التاريخ الأدبي (الشعراء) :

في مدح عياش بن لهيعة ، يقول :

لَوْ أَنَّ أَمْرًا الْقَيْسِيَّ بِنَ حُجْرٍ بَدَتْ لَهُ مَا قَالَ « مُرًّا عَلَى أُمِّ جُنْدُبٍ »
١٠/ ١٤٩/ ١

وفي عتاب محمد بن سعيد ، كاتب الحسن بن مهمل ، يقول :

مَالِي وَمَالِكَ شِبَّةٌ جِئِنَ أَنْشِدُهُ إِلَّا زُهَيْرٌ وَقَدْ أَصْعَى لَهُ هَرِمٌ
٤/ ٤٩٠/ ٤

وفي مدح الحسن بن وهب ، يقول :

فَكَأَنَّ قَسًّا فِي عُكَاظٍ يَحْطُبُ وَكَأَنَّ لَيْلَى الْأَنْحِيلَةِ تَنْدُبُ
وَكَثِيرَ عَزَّةٍ يَوْمَ يَنْسُبُ وَابْنَ الْمُقَفِّعِ فِي الْيَتِيمَةِ يُسَهِّبُ
٢٠ و ١٩/ ١٣٤/ ١

إلى غير ذلك^(١) .

« ثالثا : كلمات « مصطلحات » من العلوم العربية :

من الفلسفة الإسلامية :

يَأْتِي بِمِصْطَلَحِ « الْمَقَادِيرِ » مِنَ الْقَدَرِيَّةِ ٥/ ٣٧٢/ ٤ ، وَ « جَهْمِيَّةِ
الْأَوْصَافِ » نَسْبَةً إِلَى جَهْمِ بْنِ صَفْوَانَ ١٥/ ٣٤/ ١ وَ ٤٤/ ٣٨٧/ ٢ ،
وَبِمِصْطَلَحِ « الْبَعْدَلِ وَالتَّوْحِيدِ » ٢٩/ ٣٩٣/ ١ .

(١) ويكرر ذكر امرئ القيس ٣/ ٤٠٧/ ٦ و ٣/ ٣٠٤/ ٢٧ ، ويذكر زيد الخيل ٤/ ٣٨٧/ ٣ ، وزهير بن
أبي سلمى ٤/ ٣١٥/ ٥ ، وعامر بن الطفيل وعلقمة بن علاثة ٢/ ٣٨٨/ ٥١ ، وعدى بن الرقاع
٢/ ٣٣٧/ ٧ ، والناطقة الديباني ١/ ٣٧٨/ ٣٩ ، وعبيد بن الأبرص ١/ ٣٩٦/ ٤٣ ، ولبيد
١/ ٣٨٧/ ٨ ، وعمرو بن كلثوم ١/ ٣١٩/ ٣٤ ، والأعشى وطرفة ١/ ٤٠٧/ ٦ ، والحارث بن
مُضَاضٍ ٢/ ٣٠٩/ ٧ ، وكعب بن سعد الغنوي ٢/ ٢٠٦/ ٣٧ ، وعمرو بن شأس وابنه عرار
٢/ ٢٠٥/ ٣٥ ، وكعب بن أمية ٤/ ٣٧٩/ ٣ ، ومن الإسلاميين : جرير ١/ ٣٢٨/ ٢٨ ،
٤/ ٣٦٠/ ٦ ، والفرزدق ٢/ ٢٠٥/ ٣٦ و ٤/ ٤٥١/ ٧ ، والبعيث ١/ ٣٢٨/ ٢٨ ، وأبا غيث :
شاعر من أهل الشام ٤/ ٣٤٨/ ٨ ، والسيد الحميري ٢/ ٥٦/ ٤٤ ، وقطري بن الفجاءة
١/ ١٦٩/ ٤٠ ، ومسعود بن عمرو الأزدى أخا ذى الرمة ١/ ٣٨٦/ ٧ .

ومن المنطق :

يأتى مصطلح « القياس » ٤ / ٣٤٥ / ٦ .

ومن النحو :

يأتى بمصطلح « الأفعال » و « الأسماء » ١ / ٣٣ / ١٣ .

ومن العروض :

يأتى بمصطلح « الإقواء » و « السُّناد » ١ / ٣٨٠ / ٤٦ .

ومن العلوم الطبيعية :

يأتى بمصطلح « الكيمياء » ويسندها إلى السُّودد ٢ / ٥٠ / ٢٥ .

ومن الأمثلة السائرة :

يذكر « دجاجة الرِّقاء » : « تكون مع الساحر فيلدغها حية ، فيقول للعامة : إلى أرقيه فلا يضر السم معه » ويضرب مثلا للمعذب أبدأ . ٤ / ٢٩٩ / ٣ .

ومثل : « أعمار النور » نسور ليبد التي يقال إنها عُمِّرت طويلا ٤ / ١٣١ / ١١ .

ومن الأساطير الفارسية :

يذكر أسطورة « الضحاك » و « أفريدون » ٣ / ٣٢١ / ٣٥ .

وهذه النماذج التي قدمتها ليست كل النماذج في موضوعاتها ، ولا هذه الكلمات كل الأدوات التي جلبها أبو تمام من ميادينها ليستعين بها في نظم قصيدته ، وبالرغم من ذلك فهي تؤكد أمرين :

أولا : أن أبا تمام قد اُطَّوَّفَ في أرجاء ثقافة العصر التي أتيحت له ، وكان يأخذ منها بجديّة وعمق وصبر ، ولا يسمح لنفسه أن تُفَوِّته معلومة من الممكن أن يوظفها في لوحاته الفنية ، وفي هذا إدراك واع منه بمسؤولية الفنان أمام نفسه ، وأمام تاريخ الفن الذى يمارسه ، والمجتمع الذى ينتمى إليه .

ثانيا : أن هذه الكلمات الوافدة من مختلف الميادين المعرفية عادة ما تكون مثقلة بتاريخ تداولها على الألسن ويتعاقب الأحداث التي ارتبطت بها ، وبثراء الطاقات التي يمكن أن تفجرها ، فهي مثيرة جيد لتصورات مختلفة ومشاعر متعددة ، سواء كانت من القرآن أو عطاء من الأعلام ، أو كلمة إسلامية أو فلسفية ... الخ .

ويبقى جانب آخر .. وهو حُسن الاختيار ومناسبة المكان ، وأعتقد أن هذين العاملين هما الفرصة الوحيدة التي تُمكن الكلمة المختارة من سعة العطاء وثراء الأداء .

والفنان على وعى بهذا ، على وعى بأن الكلمة المختارة والمكان المناسب هما المناخ الطبيعي الذي يهيئ للكلمة أن تعطى عطاءها ، ولكنه قد يجد الكلمة الصالحة للاختيار بحاجة إلى تعديل لتناسب مع السياق ، فيضطر إلى إدخال تعديل قد يتعارض مع الضوابط النحوية أو الصرفية ، أو الاستعمال العام للكلمة ، وقد يحتاج الفنان الكلمة ولا يجد منها إلا بنية ثابتة لا تصلح للسياق ، فيتولى اشتقاق البنية التي يراها مناسبة ، ولا حرج عليه ، فهو الصانع الحقيقي للغة الأدبية والتي تنتشر بعد ذلك لتدخل في نسيج اللغة العامة .

والمبرر الذي يدفع الفنان إلى العدول عن المتعارف عليه بالنسبة للكلمة إلى شكل آخر يدخله عليها ، أنه حينما يُحسّن اختيار الكلمة مع اختيار الموقع الجيد ستتولى الكلمة إقامة علاقات حيوية مع جاراتها ، وتندمج في السياق وتضفي عليه من عطائها ، حتى تتحول إلى جزء ضروري في بناء نسيج المعنى والشكل ، في العمل الفني اللغوي .

ولابد أن أشير هنا إلى أن هذه الرخصة ليست كلاً مباحاً لأي فنان ، وإلا تحول الأمر إلى تخريب للغة ، أقول : إنها رخصة للضرورة ، ومباحة للفنان المتمكن الذي يعرف ماذا يفعل وكيف يفعل .

ومع أي تمام وجدته يستخدم كلمات صحيحة القياس ولكنها قليلة الاستعمال ، وكلمات أخرى لم يستعملها أحد قبل أي تمام ، بشهادة الشراح .

وإذا كانت الكلمات السابقة تستند في وجودها إلى سند فني فهناك كلمات أخرى ، لا سند فنياً لها ، كتلك التي ألبأته إليها إقامة القافية ، أو التي طالت في عدد حروفها وغبابة بنيتها حتى ثقلت على الأذن والنفس .

وسأعرض لكل هذا ، وسأعتمد في ذلك على رأى التهريزى أو غيره من الشراح ، أما الكلمات التي طالت حروفها حتى ثقلت على الأذن ، فهي من اجتهدى .

أولاً : كلمات لم تستعمل من قبل :

يقول في مدح عياش بن طيبة :

من الْمُعْطِيَّاتِ الْحُسْنِ وَالسُّؤْيَاتِ مُجْلِبَّةٌ أَوْ فَاضِلَةٌ لَمْ تُجْلِبْ

ويعقب التهريزى و « الفاضل » كلمة لا تُعرف في كلام المتقدمين ، وإنما المعروف : تفضلت المرأة إذا كانت فاضلاً .

٩/١٤٩/١

ويسبب « الفرك » إلى النعمة ، لا إلى الحيوان .

يقول في مدح أبى سعيد الثغرى :

فإذا بَعْنَةُ امْرِئٍ فَرَكْنَهُ فَاهْتَصِرْهَا إِلَيْكَ وَلَنْهَى عُرُونَا

ويعقب التهريزى « وما أخرج الفرك من الحيوان إلى غيره من الشعراء أحد قبل الطائى »

٥٣/١٧٢/١

وفي القصيدة نفسها ، يقول :

حَيَّةُ اللَّيْلِ يُشْمِسُ الْحَزْمُ مِنْهُ إِنْ أَرَادَتْ شَمْسُ النَّهَارِ الْغُرُونَا

التهريزى : فأما حَيَّةُ الليل ، فيجوز ألا يكون أحد أستعملها قبل الطائى ، تقول العرب : « حية الوادى ، وحية الجبل » .

٣٩/١٦٨/١٠

ويقول في رثاء محمد بن حميد الطائي :

ألا في سبيل الله من عطلت له فجاج سبيل الله وانثغر الثغر
٥/ ٨٠/ ٤

« ذكر ابن المستوفى ما قاله في نقد هذا البيت ، قال ابن عمار :

وليس في كلام العرب « انثغر » ، إنما يقولون : « انثغر »^(١) .

وفي مدح مالك بن طوق التغلبي ، يقول :

بُرَّ الثَّجِيَّةُ مِنْ لَحْمٍ فَلَا مَلِكٌ مُتَوَجٌّ فِي عَمَامَاتٍ وَلَا عَمَمٍ

التبريزي : « والمعروف في أسماء الجماعات : « عمام » و « العمامات » :
الجماعات لا أعرفه ، فإن كان أبو تمام سمعه فهو صحيح » .

٥٤/ ١٩٣/ ٣

ويستعمل « قَدْكَ » بمعنى « حَسْبُكَ » وقدك : « كلمة تستعمل مع
المضمرات ، ولا يُعرَف استعمالها مع الظاهر » .

١/ ١٢٢/ ١

ويستعمل « العَوْهَج » أى طويل العنق مع المؤنث ، وقلما يستعملونه في صفة
المذكر .

٦/ ٣٢٤/ ١

و « الجبريَّة » الكِبَر ، وهو اسم موضوع على النسب ، فيستعمل أبو تمام
« اذا جبرية » ، ولم يقولوا : فيه جَبَر أى كِبَر » .

٢٤/ ٢٠٦/ ١

ويصف الطرف بأنه « طَرَفٌ قَلْقُلٌ » ولم يُستعر ذلك من قَبْل « الطائي »
٣/ ٥٨/ ٤ ، ومثلها « أخذعا الشتاء » و « قلوب السيف » ٣٣/ ٦٦/ ١
و ٣٤ ، و « تامور الفؤاد » ٢/ ١٨١/ ٦١ ، و « دهرنا حمار »
٢/ ١٥٤/ ١٠ ، و « الدهر مَيِّتٌ مَثْكُولٌ » ٤/ ١٠٥/ ٣٠ ، ويحذف الألف

(١) نقلا عن المحقق بهامش الصفحة — ٥/ ٨٠/ ٤ .

واللام من الكعبة والحجون ، ويقول : « حَجَّتْ إِلَيْهَا كَعْبَةٌ وَحَجُونَ » والحجون :
مقابر مكة ، ٣ / ٣١٨ / ١٥ ، كما يحذفها من « البسوس » ٢ / ٢٧٧ / ١٠ ،
والفرزدق والنوار « ٢ / ٢٠٥ / ٣٦ ، و « الأندلس » ١ / ١٩ / ١٦ ، ويقول
التبريزي : « وله عادة بذلك » .

ثانيا : كلمات صحيحة القياس قليلة الاستعمال :

كَأَن يَقُولُ فِي عَتَابِ عِيَّاشِ بْنِ هَلِيعَةَ :

الْعِيسُ تَعْلَمُ أَنَّ حَوْبَاوَاتِهَا رِيحٌ إِذَا بَلَغَتْكَ إِنَّ لَمْ تُنَحَّرِ
١٤ / ٤٥٢ / ٤ .

حوباواتها : جمع حوباء ، وهى النفس ، كما يقول : « حمر وحمرآوات ، وهو
قياس صحيح إلا أنه قليل الاستعمال » — وراخ يريخ ريخاً وريخانا : ذل ،
وقيل : لان واسترخی .

ومثله فى مدح محمد بن حسان الضبى :

ثُمَّ انْتَضَتْ لِلْعِدَا الْأَيَّامَ صَارِمَهَا وَاسْتَقْبَلَتْهَا بِوَجْهِ غَيْرِ حُسَّانٍ
١٢ / ٣١٣ / ٣ .

قولهم : « حُسَيْنٌ وَحُسَّانٌ ، ليسا بالمستعملين » .

ويستعمل « أغاض » بدلا من « غاض » .

ويقول فى مدح المأمون :

يَوْمَ أَفَاضَ جَوَى أَغَاضَ تَعَزُّباً خَاضَ الْهَوَى بَحْرَى حِجَاةِ الْمُزِيدِ
٩ / ٤٦ / ٢

يقول التبريزي و « أغاض » قليلة الاستعمال ، وإنما يُقال : « غاض »
و « غاضة غیری » ، ويجوز أن يكون الطائي سمع « أغاض » فى شعر قديم .
ويمد كلمة « الظماء » وترك المد أحسن ، وذلك فى القصيدة السابقة :

هَذَا أَمِينُ اللَّهِ آخِرُ مَصْدَرٍ شَجَى الظَّمَاءِ بِهِ وَأَوَّلُ مَوْرِدٍ
١/ ٤٧/ ٤ و ٤١/ ٥٤/ ٢

ويستعمل « بنى بها » بدلا من « بنى عليها » .
لم تَطْلُعِ الشَّمْسُ فِيهِ يَوْمَ ذَلِكَ عَلَى بَانٍ بِأَهْلٍ وَلَمْ تَعْرُبْ عَلَى عَرَبٍ
التبريزي : وأهل اللغة يختارون : « بنى فلان على أهله ، ويكرهون بنى بها » .
٣١/ ٦١/ ١

أو يأتي بالمنصوب مخفوضا ، وذلك في مدح المعتصم :
ثَانِيهِ فِي كَيْدِ السَّمَاءِ وَلَمْ يَكُنْ لاثْنَيْنِ ثَانٍ إِذْ هُمَا فِي الْعَارِ
التبريزي : لاثنين ثان « ردىء عند البصريين ، لأنه جاء بالمنصوب في لفظ
المخفوض » .
٤٥/ ٢٠٧/ ٢

إلى غير ذلك (١) .

(١) ويستعمل « تسنيان » من « تسيت » يقول : « يلقى المدبح بقلب غير نسيان » ٢/ ٣١٣/ ٣ ،
و « مُقْتَبِلٌ » من التقبيل ، و « مُقْتَبِلٌ صَائِبٌ مِنَ الثَّغْرِ أَشْنَبٌ » ٨/ ١٤٨/ ١ ، ويستعمل « الددن »
وهو اللهو والباطل ، يقول : « يَالْبَثَّ فِي دَوْلَةِ الْإِغْرَامِ وَاللَّذَنِ » ، وأكثر ما يستعمل بخذف النون
٣/ ٣٣٧/ ٥ . ويصغر اللهو على « لُهَيَّا » ويسنده إلى نفسه « لُهَيَّا لِنَفْسِي » ٤/ ٤٩٩/ ١ ،
ويستعمل كلمة « الوساويسا » وأكثر ما يستعمل العرب « الوساويس » بغير الياء ٤/ ٢٥٥/ ٢ ،
ويجمع « تَوَامٌ » اللؤلؤة العظيمة على « ثَمَمٌ » وهو قليل ١/ ١٨٧/ ٢ ، ويستعمل الدجى على أنها
مفردة ، وهي جمع ، يقول « سَأَلْتُ دَحَاهَ عَنِّي » ١/ ١٨٠/ ١٥ ، ويخذف لام كلمة (فلان)
فيقول : « إِلَّا فُلَانٌ إِذَا يُدْخِي لَهَا وَقْلٌ » ، ويعرف الصفة بالنداء ثم ينعثها ، يقول : « يَا أَعْوُرُ الرَّجَالِ »
جعل « أَعْوُرُ » معرفة بالنداء ثم نعته بـ « الدَّجَالُ » التبريزي : « وبعض العرب يستوحش من هذه
البنية ، واستعمالها في كلامهم قليل » ٤/ ٣٣١/ ٨ ، ويجمع « البدره » على « بدور » والجمع « يَدْرُ »
يقول « أَهَيْنَ لَهَا مَا فِي الْبُدُورِ » ٢/ ٩٥/ ٥٠ ، ويخفف همزة « يَلُومُ » ولا يطرح حركتها على اللام
ويقول « يَلُمُ » بل يقول : « وَالغَيْثُ يَكْرُمُ ثَرَةً وَيَلُومُ » ٣/ ٢٩١/ ٢١ ، وسيطام السيف : حده ، من
سطم السكين أو السيف وغيره ، إذا حده ، والطائى يستعمله على « أُسْطَمَ أُسْطَامَا » ، ويقول
« يَجْرَى زَعَا فِ الْمَوْتِ عَلَى إِسْطَامِهِ » ٣/ ٢٤٥/ ٤ ، ويستعمل « التَّضَائِضُ » أى كثير الحركة بدلا من
« التَّضَائِضُ » ٢/ ٢٩٧/ ١١ ، و « فَضَائِضٌ » بدلا من « فَضَائِضٌ » أى الواسع
٢/ ٢٩٩/ ١٨ ، ويستعمل « الأزمية » واحدة « الأزى » وهو العسل ، وقلما تستعمل هذه الكلمة

=

٢. ثالثا : كلمات اشتقها من الأعلام والأماكن للتوسع :

صنع ذلك فى :

(أ) الأعلام وأسماء الأماكن :

كان بقول فى هجاء عياش بن لميعة :

حَضَرْتُ دَهْرِي وَأَشْكَالِي لَكُمْ وَبِكُمْ حَتَّى بَقِيْتُ كَأَنِّي لَبَسْتُ مِنْ أَدَدِ (١)

من حضرموت .

٦/ ٣٣٧/ ٤

أو يقول فى هجاء عتيبة بن أبى عاصم :

أَفْجَشْتُ حَتَّى عَبْتُهُمْ ؟ قُلْ لِي مَتَى فُرِزْتُ ؟ سُرْعَةً مَا أُرَى بِأَيْدِي !

٢٧/ ٣٩٩/ ٤

فرزن : من لعبة الشطرنج .

ويقول فى مدح أبى سعيد الثغرى :

جَمَعْتُ لَهُمْ أَلْفَ الضَّلَالِ بَوَقْعَةٍ تَحَرَّمْتُ فِي غَمَائِهَا مِنْ تَحْرُمًا

تخرم : أى دخل فى الحرمة ٣/ ٢٣٦/ ١٨ ، ويشق « التخرم » من الحرمة

٣/ ٢٦٥/ ٣١ ، و « مخروم » منها كذلك ٣/ ٢٩٠/ ١٥ .

ويقول فى مدح اسحاق بن إبراهيم المصعبى :

كَأَنَّهُمْ وَقَلَنْسَى الْبَيْضِ فَوْقَهُمْ يَوْمَ الْهِنَاجِ بُدُورٌ قَلَنْسَتْ شُهَبًا

٦/ ٢٣٥/ ١

وقلنست : من القلنسوة .

ويقول فى مدح أبى المغيث الرافقى :

وَأُنْجَدْتُمْ مِنْ بَعْدِ إِنْهَامِ دَارِكُمْ فَيَادُمُ أَنْجَدْنِي عَلَى سَاكِنِي نَجْدٍ

٢/ ١١٠/ ٢

١. « موحدة » ٣/ ٢٣٥/ ١٢ ، وبينى « ولوع » على « ولع » والمستعمل فى الأكثر « أولع » ، يقول :

« ولوع بسوء القلن لا يعرف الوفاء » ٤/ ١٥٥/ ٢ ، ويجمع الفعل على لغة أكلونى اليراعيث ،

يقول : « به صُتِرَ آمَالِي وَإِنِّي لَمُفْطَرٌ » دلا من « به صامت آمالي » ٢/ ٢١٤/ ١ .

(١) وحضرموت دهرى : يُلْتُ إِلَى حضرموت وأُنَيْت دهرى فى مدحهم .

ويكررها « فهي طوع الإتهام والإنجاد » ١/ ٣٥٦/ ٢ ، و « قد نفّضت
تهائمى ونجودى » ١/ ٣٩٤/ ٣٥ ، و « الرسالة تُثيهم » ٣/ ١٩٥/ ٤ ،
« وأنجد وأنهم » ٣/ ٢٤٠/ ٣٥ ، إلى غير ذلك (١) .

رابعاً : كلمات كوّنها بإسناد ياء النسب إلى العلم :

كان يقول في مدح عياش بن طيبة :

وَنُحُوطِيَّةٌ شَسِيصِيَّةٌ رَشِيصِيَّةٌ مُهْفَهْفَهِيَّةٌ الْأَعْلَى رَدَاحُ الْمُحَقَّبِ (٢)

١/ ١٤٧/ ٦

(١) كأن يشق « يندق » من خندق ٣/ ١٦٠/ ١ ، ويشق « ميطرق » من البطريق . يقول : « مطرق
البطريق » أى جاعل البطريق رئيساً ٢/ ٣٤٧/ ٣٥ ، ومن الكوفة ودمشق وبغداد يشق « منكوف
متدشق متبغدق » ٢/ ٥٥/ ٤٣ ، ويشق من اسم خزعة ابن خازم « أحد قواد بنى العباس »
« خرم » ٢/ ٢٨/ ٣١ ، ومن اسم ابن أصرم يشق « أصرم » ٤/ ٢٧/ ٥ ، ومن معركة « أرشق »
يشق « رشق » ٢/ ٣٦٧/ ٢٦ ، ويقول « الآمال مُرَشَقَةٌ » ١/ ٣٣٢/ ١٢ ، ومن اسم بكر يشق
« ابتكرت » ٢/ ٣٦٠/ ٦ ، ومن اسم أى دلف يشق « دلف » ٢/ ٣٧٤/ ٥٣ ، ومن اسم ملده
« بَدَ » يشق الفعل « بَدَ » ٣/ ٣١٦/ ١ ، ومن بنى نهبان يشق « نبت » ٣/ ٩٥/ ٣١ ويكررها ١
٤/ ١٣٧/ ٢ ، ومن هرم بن سنان يشق « هرِمَ » الفعل ٣/ ١٧٤/ ٤٦ ، ومن الربع يقول « يا ربع لو
رتعوا على ابن هُوم » ٣/ ٢٦١/ ١ ، ومن خزاعة يشق « خزعت » ٤/ ١٣٣/ ٢٢ ، ويقول « ثَلَبُ
ثَلَبٌ وَغُثٌّ ثَغُثٌّ » ٣/ ١٩٨/ ٢٤ ، و « أضحت إباد فى مَعِدِ كلها وَهْمٌ إِيَادُ » ١/ ٣٩١/ ٢٢ ،
« متى أنت عن دُهَلِيَّةٍ طلى ذاهل » ٣/ ١١٢/ ١ ، و « سَلِمَ على الربع من سَلَمَى ندى سَلَمَ »
٣/ ١٨٤/ ١ ، و « مَجَلَّلَ قُحْطًا آل قحطان » و « انكثت يَزَارُ بمزور » ٤/ ٦٨/ ١٩ ،
و « لَبَطَحَتْ أولاده بالبطحاء » و « وغدت بطون بنى مئى » ، و « غدت خرى منه ظهير
جزاء » ، و « تعرّفت عرقاً » ، و « لم يُحْفَضْ كَدَاءٌ منه بالإكذاء » ١/ ١١-٢٣/ ٦-٣ ،
و « تَرَكْتُ عَيْبَةَ القريتين عَيْبًا » ١/ ٤٠٩/ ٩ ، و « راحت غَوَانِي العَيِّ عِنْدَ غَوَانِيَا »
١/ ٤٠٨/ ٨ ، و « سَاخِرْفِي الخُرْقِي بَابِنِ خُرْقَاءَ » ١/ ٤٢٩/ ٢ ، و « شالت به الأيام فى شِوَالِ »
٣/ ١٤٣/ ٧١ ، و « ما كان مثلك فى الأرقام أرقم » والأرقام أسماء من تغلب ، والأرقام : أُنْحَتْ
الحيات ٣/ ٢١/ ٥١ ، و « جشم بنى جشم » ٣/ ١٨٨/ ٣١ ، و « أبا جعفر أجريت فى كل قلعة
لنا جَعْفَرًا » ، والجعفر : النهر الكثير الماء ٣/ ٩٨/ ٢ ، و « لولا أنها أُيْدَتْ بنى إباد »
١/ ٣٦٧/ ٣١ ، و « بماء وجهى سليما من سليمان » ٣/ ٣٣٤/ ٧ ، و « فى رمضان من رمضان »
٣/ ٣٥٦/ ٢٥ ، و « طلبت ربيع ربيعة » ١/ ٤١١/ ١٦ ، و « وأثق بوائقي » الخليفة العباسى
٣/ ٢٠٤/ ١٣ ، وكررها فى ٣/ ٣٢٥/ ١٥ ، ومن العراق يشق « معرق » ٣/ ٢٦/ ١٦ ، ويقول :
« قرطست عشرا من مودته » و « قرطست : مأخوذة من قرطس الرامى فى الهدف ، إذا أصاب
القرطاس ، التبهيزى : وهذه الكلمة « كالمولدة » ٤/ ١٦٤/ ٢ ، ومن هاشم يشق « هشما لأنف
المُسَامِي حَيْثُ » ١/ ٣٥١/ ٢٣ .

(٢) الرداح : القيلة العجيبة ، والمُحَقَّبُ : يقصد التعجّر ، وهى من الحقيبة .

خطوية : من الخُوط : الغصن ، رشقية : من الرشا : ولد الظبي .

وفي مدح ألى سعيد محمد بن يوسف الثغرى :

وَيُوسُفِيْنَ يَوْمَ الرُّوْعِ تَحْسِبُهُمْ هُوجًا وَمَا عَرَفُوا أَفْنًا وَلَا هُوجًا
٣٢/٣٣٧/١.

نسبة إلى « يوسف » والد محمد بن يوسف الثغرى . ويكررها .

يُوسُفِيَّا مُحَمَّدِيًّا حَفِيًّا بِذَلِيلِ الثَّرَى رَعُوفًا رَجِيًّا
١٢/٢٢٤/٣

أو يقول في فخره بقومه عند انصرافه من مصر :

لَنَا غُرَّرٌ زَيْدِيَّةٌ أُدِّيَّةٌ إِذَا تَجَمَّتْ ذَلَّتْ لَهَا الْأَلْجُمُ الزُّهْرُ
١٩/٥٧٢/٤

أدوية : نسبة إلى أدد .

وفي القصيدة نفسها :

ضَبِيَّةٌ ، مَا إِنْ تُحَدِّثُ أَنْفُسًا بِمَا تَخْلِفُهَا مَا دَامَ قُدَّامُهَا وَثَرٌ

التبريزي « وضيبة : منسوبة إلى الضبيب ، وهو فرس كان لرجل من طي ، حمل عليه أحد ملوك الفرس ، فعرف له الملك ذلك ، وأقطع مواضع بالسواد » .

٤٢/٥٧٧/٤

هذه هي ألوان العدول التي تجاوز فيها أبو تمام حد الاستعمال الشائع ، يطرُق أبواب من الاستعمالات لم تكن شائعة ليوظف كلمته الجديدة في مكانها من العمل الفني .

أما اللون الآخر من الاستعمال ، فذلك الذي يلجأ إليه أبو تمام مضطرا ليقم وزن البيت أو يكمل معناه ، أو يتم صورة قد بدأها ، مما يوقعه في مضايق تهيج عليه اللغويين والنقاد ، وقد أخذت شكلين :

أحدهما : كلمات ألباتة إليها إقامة القافية .
والأخرى : كلمات طالت فتقل إيقاعها على الأذن .
أولا : كلمات ألباتة إليها إقامة القافية :

يقول في هجاء عياش :

يَا أُسْدَ الْمَوْتِ تُخَلِّصْتُهُ من يَتْنِ لِحَيِّ أُسْدِ الْقَاصِرَةِ

التبريزي : إنما جاء « بالقاصرة » للقافية ، كما أنها لو كانت على النون لجاز أن يذكر « تُخَفَّن » مكان « القاصرة » .

٨/ ٣٦٢/ ٤

أو يأتي باسم « البعيث » الشاعر الجاهلي :

يقول مادحا أبا المغيث موسى الرافقي :

تُحَدِّثُهَا فَمَا تَأَلَّهَا يَنْقُصُ مَوْتُ جَرِيرٍ وَلَا الْبُعِيثُ

التبريزي : وذكر « البعيث » للقافية .

٢٧/ ٣٢٨/ ١

ويقول في مدح مهدي بن أصرم :

يُشِيرُ عَجَاجَةً فِي كُلِّ نَعْرِ يَهِيمُ بِهِ عَدِيُّ بَنِ الرَّقَاعِ

التبريزي : جاء بـ « عدى بن الرقاع » على سبيل الإلجاء .

٧/ ٣٣٧/ ٢

ويقول في مدح علي بن الجهم القرشي الشاعر :

وَلَوْ كُنْتُ طَرَفًا كُنْتُ غَيْرَ مُدَافِعٍ لِلْأَشْقَرِ الْجَعْدِيِّ أَوْ لِلدَّائِدِ

التبريزي : الأشقر الجعدي : فرس كان يعرف بأشقر مروان ، وهو مروان بن محمد ، وإنما أراد أن يُنسبَ الفرس إليه ، فلم يستقم له الشعر ، فجعل الأشقر جعديا ، وكان مروان يقال له : مروان الجعدي ، نسبة إلى الجعد بن درهم ، وكان

الذائد: فرسا عند هشام بن عبد الملك ... وقوله « الذائد » في هذه القافية من « الإلجاء » لأنها لو كانت الباء لقال « المذهب » أو نحو ذلك .

١١/ ٤٠٢/ ١

ثانيا : كلمات طالت فثقل إيقاعها على الأذن :

كأن يقول في عتاب عياش بن طيبة :

أَرَى أُمُورَكَ مَوْطُوَاتِهَا زَمَضُ إِذَا سُلُكُنْ وَمَمْهُورَاتِهَا فَضُضُ
٣/ ٤٦٥/ ٤

ولا يقال : إن المجال مجال هجاء ، ولا بأس من الكلمات الثقيلة الإيقاع لتتناسب مع ثقل المناسبة ، فمثل هذه الكلمات تقف دون سرعة انتشار الهجاء بين الناس وتتحول إلى كلمات مُتَحَفِيَّةٍ تختفى بها كتب اللغة .

أو يقول في هجاء عتبة بن ربيعة عاصم :

مِنْ مُنْهَضَاتِكَ مُقْعِدَاتِكَ خَائِفًا مُسْتَوْهَلًا حَتَّى كَأَنَّكَ تُطَلِّقُ
٣٤/ ٤١٠/ ٤

ومثلها « حَوْبَاتُهَا » التي مرت في « كلمات صحيحة في القياس قليلة الاستعمال » ٤/ ٤٥٢/ ١٤ ، ومثلها « أُمُ حَبْوَكِر » من أسماء الداهية - ٤/ ٤٥١/ ١٠ ، و « الخنفقيق » من صفات الداهية ، يقول في مدح أبي سعيد الثغري :

رُمِيَتْ مِنْ أُنَى سَعِيدٍ صَفَاءُ الدِّ رُومٍ جَمْعًا بِالصَّيْلَمِ وَالْخَنْفَقِيقِ
١٢/ ٤٣٣/ ٢

وكذا « الطَّلْحَف » وذلك في مدح أبي دلف :

أَغْشَيْتَ بَارِقَةَ الْأَعْمَادِ أَرْوُسَهُمْ ضَرْبًا طَلْحَفًا يُنْسَى الْجَارِفُ الْجَنَفُ
العبيرى : ضَرْبٌ : « طَلْحَف » بالخاء و « طَلْحَف » بالخاء ،
و « طَلْحَاف » و « طَلْحَفَى » و « طَلْحَفَى » أى شديد .
٤٤/ ٣٧٢/ ٢

رابعاً : توظيف الكلمة في قصيدة « ثقي جمحاني » (١ / ١٤٦ - ١٥٦) :

« أولاً : (المقطع الغزلي) :

- ١ - ثَقِيَّ جَمَحَاتِي لَسْتُ طَوَّعَ مُوَلِّي
- ٢ - فَلَمْ تُوفِدِي سُحْطاً عَلَى مُتَنَصِّل
- ٣ - رَضِيْتُ الْهَوَى وَالشُّوقَ خِدْنًا وَصَاحِبًا
- ٤ - تُصَرِّفُ حَالَاتِ الْفِرَاقِ مُصَرِّفِي
- ٥ - وَلِي بَدَنٌ يَاوِي إِذَا الْحُبُّ ضَافَهُ
- ٦ - وَخُوطِيَّةٌ شَمْسِيَّةٌ رَشِيَّةٌ
- ٧ - تُصَدِّغُ شَمْلَ الْقَلْبِ مِنْ كُلِّ وَجْهَةٍ
- ٨ - بِمُتَعَبِلٍ سَاحٍ مِنَ الطَّرْفِ أَخْوَرِ
- ٩ - مِنَ الْمُعْطِيَّاتِ الْحُسْنِ وَالْمُؤْتِنَاتِ
- ١٠ - لَوْ أَنَّ أَمْرًا الْقَيْسَ بْنَ حُجْرٍ بَدَتْ لَهُ
- ١١ - فَتَلَكَ شُقُورِي لَا ارْتِيَاذُكَ بِالْأَذَى
- ١٢ - أَحَاوَلْتُ إِرْشَادِي ؟ فَعَقَلِي مُرْتَبِدِي

١ - ثقي : امر من ثقاه يثقيه . تخلفه . جمحاني : من جمع الفرس إذا اندفع ، والجنب ، الجنب . وهم سبق الإسهال ، هما بما ، عن كبد . والكبد محاز عن الهوى . مصحبي : أي مصاحبني في الرضى عن عتابك .

(٢) - موفدي : تقبلي . متنصل : متبر

(٣) - الخدن : صاحب الملاصق

(٤) - تصرف : تتحكم ، ومصرف . مقصب : مقبى : التنقل في أرجاء البلاد .

(٥) - الكبد الحزنى : الكبد التي أمرضها الحب . ضافه الحب : نزل به .

(٦) - الخوطية : نسبة إلى الخوط وهو الغنم ، رشية : نسبة إلى الرشا وهو ولد الظبي ، الأعلى : الجبصر ،

والمهفوف : الضامر ، الخفب : العجيبة الممتلئة .

(٧) - الصديق : الشق ، تشعب : تفرق وتجمع ، المشعب : الطريق ، البث : الشكوى .

(٨) - الاعتبال : عدم الاستقرار . والسعج : السكون ، أى أن الطرف لا يدقق النظر فيمن يراه من الرجال ، ولكنه ينكسر عما استحياء ، والمقتبل : من التقبل ، الأشنب : الأسنان العذبة اللامعة .

(٩) - مجلبة : مرتدية الجلايب ، الفاضل : أى متخلفة منها .

(١٠) - شقورى : حاجتي : أو ما أخفى وأكتم في القلب ، الارتداد : الزيارة ، تبركى : تأنى مبكرة ، تتأوى :

تأنى بالليل ، يخاطب طيفها .

(١١) - استام : أراد .

- ١٣- هُمَا أَظْلَمَا حَالِي تُنْتَ أَجْلِيَا
 ١٤- شَجِي فِي حُلُوقِ الْحَادِثَاتِ مُشْرِقُ
 ١٥- كَانَ لَهُ ذِيْنًا عَلَى كُلِّ مُشْرِقِ
 ظَلَامِيْهِنَا عَنْ وَجْهِ أَمْرَدٍ أَسْبَ (١)
 بِهِ عَزَمُهُ فِي التَّرَهَاتِ مُعْرَبُ (٢)
 مِنْ الْأَرْضِ أَوْ ثَارًا لَدَى كُلِّ مُعْرَبِ

.. ثانيا : المسدوح :

هو عياش بن طيبة ، وكان على شرطة مصر أيام واليها جابر بن الأشعث ، الطائي ١٩٥ هـ ، ومدحه أبو تمام بهذه القصيدة فأعطاه خمسة آلاف درهم ، ورجل حياته استقرار الأمن ، والضرب على يد الخارجين قلما ينظر بعين الاهتمام لفن القول ، ويراها لونا من ألوان المدح فخصه لذي رؤسائه ، والدليل على ذلك أن أبا تمام بناها له قصيدة أعرابية فخيمة ولكنها مفرغة من الداخل حتى تنسجم مع ذوقه وذوق من حمليه في مجلسه ، والدليل كذلك أن ما بينه وبين أبي تمام لم يدم طويلا ، فانقلب أبو تمام بهجوه لأن عياشا لم يجد ميرا لانفاق ماله على شذمة السمراء الذين لا يجيدون إلا الكلام ، وهجوه أبو تمام بسب الكلام ، ولم يردعه نجاح مؤت شباش أن يستمر في إضائه بمسحط الكلام المضحك . عفا الله عنك أبا تمام .

.. ثالثا : القصيدة :

تقع في اثنين وثلاثين بيتا ، يستغرق المقطع الغزلي خمسة عشر بيتا ، ويدور المدح في سبعة عشر بيتا منها .

.. رابعا : نظرة عامة على القصيدة :

هذه القصيدة من النظم الأول في حياة أبي تمام الأدبية ، طور التكوين والارتقاء ، وهو طور صقل الموهبة ، وتعمق الزاد الثقافي وجمع أنسدت من الخبرات ، والبحث عن مكنون الذات .

والأنماط الجاهزة في هذا الطور عادة ما تكون غير معين للشاعر فهناك التراث

(١) وجه أَمْرَدٍ أَسْبَ . أن هو شاك وبدو طاعدا في السن .

(٢) الشجى : العسة . وهي شرة يعترض السيل . الترهات : الأمور المتشعبة المتداخلة .

الشعري القديم ، والتقاليد الفنية الثابتة في بناء القصيدة والأفكار المتداولة في الأغراض الشعرية المختلفة .

والقصيدة من بواكير شعر أبى تمام ، وقد تكون أول قصيدة ينال عليها أبو تمام جائزة ولكنها ليست أول ما قاله من شعر .

وبالرغم من إنقاذها بسمات مرحلة التكوين إلا أنها احتوت على إرهاب طبعه الفنية العامة لأبى تمام ، والتي برزت بعد ذلك بشكل محدد وناضج وذلك في مرحلة الازدهار ومرحلة التألق .

ومن العناصر التي ظهرت في القصيدة واستمرت مع أبى تمام عنصر « الإغراب » ، وعنصر « الاعتداد بالنفس أو بالصنعة أو هما معا » .

وتم عنصر ثالث ظهر واختفى مع تقدم الزمن والنضوج وعمق الخبرة واتساع الثقافة ، وأقصد به عنصر « التهويل » .

وعنصر رابع ، ظهر بشكل يتناسب مع مرحلة التكوين ، ولكنه تطور ونضج وهو عنصر « الاتكاء على التراث الشعري » .

١- الإغراب :

والإغراب هو : خرق العادة ، أو صدم الإلف ، أو إرهاب التذوق الفني الذى تعود على قبول أنماط معينة يستريح إليها ويرضى عنها . قد يكون ذلك في الكلمة أو في المعنى أو في التركيب ، أو في كل هذا . وإغراب الكلمة والتركيب بداية لإغراب في المعنى ، ذلك الذى يحتاج إلى عمق الثقافة وتنوع التجربة والارتقاء في الصنعة ، و « الشعور بالتميز » هو المحرك لنزعة الإغراب ، أما الإغراب في الكلمة فلا يحتاج إلا إلى الجرأة في التناول والتوسع في استخدام الرخصة الممنوحة للشاعر « الضرورات تبيح المحظورات » فيتجاوز الضوابط المتعارف عليها نحويًا أو صرفيًا بغية الوفاء بالمعنى الذى يروقه .

٢- الاعتداد بالنفس أو بالصنعة أو بهما معا :

وهذا يعود إلى تكوين أبى تمام العقلى والنفسى ، فدائما يشعر أنه « مختلف » ، مختلف في تكوينه ، مختلف في موهبته ، مختلف في ذكائه ، مختلف فيما يأتي به

من شعر . ومن هنا يتحول الشعر إلى أداة يستخدمها ليتعامل بها مع ذاته ، ويحكى عنها ، ويتكلم عن أحوالها وبعد ما يصدر عن الحديث عن موهبته يلتفت إلى الممدوح المحفوظ ، لذا نلاحظ أن نخط الذاتية أو (الأنا) عنده أعلى صوتا من خط (الآخر) ، وقد تتضافر (الأنا) مع (الآخر) فيراوح بين الحديث عنها ، وأحيانا تطفئ (الأنا) على (الآخر) فيتحول مدح أى تمام للآخرين ، إلى مدح أى تمام لأى تمام .

٣- التهويل :

أو « الإفراط » الذى هو نقيض « المبالغة » ، وهو من سمات مرحلة البداية المرتبطة بصغر السن وقلة الخبرة ، وسطحية الثقافة ، فالقدرة العقلية عاجزة عن النظرة الثاقبة للأمور ، عاجزة عن التقاط تفاصيل الأشياء ، فيهرب الشاعر إلى التجاوزات والشطحات والافتعال فى التصوير ، ومع الزمن وتطور شخصية الشاعر ، تبدأ هذه الأوراق فى التساقط من على فروع شجرة شعره .

٤- الاتكاء على التراث الشعرى القديم :

من الطبيعى أن يتكى الشاعر على التراث الشعرى القديم فهو زاده الذى يعيش عليه ، والذى حدث مع أى تمام فى قصيدته هذه أنه استعار الأنماط الجاهزة من الشعر القديم وقام بتحويلها تحويرا شكليا ليتناسب مع جو القصيدة ، وتمثلت هذه الأنماط فى كلمات قد يغيب معناها على الممدوح نفسه ، وبالإضافة إلى القوالب المتداولة فى الشعر القديم لأغراض الغزل .

والاتكاء هنا ليس استجابة طبيعية للوجدان ، بقدر ما هو إسعاف وقتى لإنجاز قصيدة يحتاج إلى خبرها المتوقع من إنشادها .

ثم يتطور هذا العنصر مع الزمن إلى شئ رائع ، حيث يجوس أبو تمام بين شعاب الشعر القديم ، ويستخرج منه كنوزه ويوظفها توظيف الفنان المقتدر .

وكان للتهيزى وغيره من الشراح وقفات مع كلمات هذه القصيدة ، مثلما وقفوا أمام « ومقتبل صاف من الثغر أشنب » : لأن الاقبال من « الثقبيل » : معدوم فى الشعر القديم ، وأمام « أو فاضلا لم تجلب » . يقول : « فإذا ثبت أنه

قال « فاضلا » وهو يريد « الفضل » ، فهي كلمة لا تعرف في كلام المتقدمين ،
« وهما أظلما حالى » ، جعل « أظلم » ههنا متعديا ، وذلك قليل في
الاستعمال ، وهو في القياس جائز ، إلى غير ذلك .

٥- التوظيف :

بداية أقول ، إن اللوحة الفنية اللغوية « القصيدة » عالم مستقل بذاته ، له
رؤاه ، له لفته وله عموده الشعرى ، له أنفاسه التى تتردد بين أعضائه ، له
خصوصيته الملازمة له ، والأبيات فى القصيدة هى خيوط نسجت القصيدة ،
وهى أعضاء جسدها المتنامى ، لذا تتلاحم الخيوط فيما بينها ، ويعمل كل خيط
عملا معينا بالإضافة إلى تواصله مع الخيوط الأخرى .

أما فى قصيدة الشعر القديم ، فيتم تكوينها مع مقاطع ، مقطع الغزل ، مقطع
وصف الرحلة والصحراء ، مقطع المدح ، مقطع الحديث عن الذات (كل
مقطع مستقل أو متداخل مع مقاطع أخرى) وهكذا .

وهذه المقاطع تنبثق عن تجربة شعورية واحدة ، أقطابها الشاعر والآخر
والموضوع ، التى تنصهر فى دائرة كبيرة تضم المقاطع أو الأغراض السابقة التى
يتحرك داخل هذه الدائرة الكبيرة وهى القصيدة نفسها بعدد أبياتها .

ويحرص الشاعر على ألا يغلق الدائرة أو المقطع الذى يصوره ، بأن يترك خيطا
فيه يربطه بالدائرة أو المقطع الذى يليه . ومن هنا يتم التواصل .

وخصوصية كل مقطع تنبثق مع طبيعته من غزل إلى مدح إلى رثاء .. الخ ،
بالإضافة إلى أنه عضو فى جماعة من المقاطع تصدر عن تجربة شعورية واحدة .
لشاعر بعينه فى طور بعينه من أطوار حياته الفنية .

ومن هنا تتشكل التراكيب ، وتتخلق الصور ، ويتكون الإيقاع .

وليس أول بيت من أول مقطع هو بداية التجربة ، ولكنه الزاوية التى اختارها
الشاعر لرسم منها دائرته ثم يستمر فى التنقل من زاوية إلى زاوية حتى تكتمل
الدائرة وتعلن عن مولدها المكتمل . ثم ينطلق إلى بقية الدوائر (المقاطع) .

والمقطع الغزلى اكتمل من خلال خمسة عشر بيتا ، يبدأ بخوار أى تمام مع الغائب الحاضر (الآخر) ، صاحبتة ، هى غائبة بجسدها حاضرة بروحها وحبها ، حاضرة فى وجدانه حاضرة بمفهومها عن الحب ، فى مفهومه الشائع : « استسلام لتقلبات المحبوبة » ، ولكن أبا تمام « مختلف » لا يخضع للاستسلام ، هو محب مُعتد بنفسه ، وهنا يتولد الصراع . صراع بين ما هو كائن ، وما ينبغي أن يكون .

ويظل أبو تمام متنقلاً بين زوايا الموضوع بآلته التصويرية ، مرة يصور نفسه ، وهو بطل الموقف ، ومرة يصور محبوبته وهى بطله أيضا ، ومرة يصور الحب الحائر بينهما ، والمسرح الذى تدور عليه الأحداث هو: فكرة أن المحبوبة أحبت وأحبها رجل متميز لا يصلح معه ما يصلح مع غيره من المحبين البكائين . فهو « شجى فى حلق الأحداث » وعزمه « شرق به فى الترهات 'وغرب' » ، ومشكلته أنه « طموح » لا يستقر فى مكان ، كالنحلة التى تترشف رحيق الزهر ، وإن لم تُجد رحيقا رحلت إلى حيث يوجد ، والارتحال يكلنه البعد عن الأحباب بما فيه من عذاب ، ومن يقع فى حب أى تمام عليه أن يوطن نفسه على البقاء الخاطف ، والرحيل العاجل ، ثم الإيمان بالشوق الكبير وانجد التليد .

« دلالات بعض الكلمات فى المقطع الغزلى :

بعض الدلالات الصوتية :

الشاعر لا يتعامل مع الكلمات تعاملًا عشوائيا ، ولا يكتفى بتوظيف المعنى المباشر للكلمة ، بل يسعى إلى توظيف الوقع الصوتى الناتج عن طبيعة حروف الكلمة ، بالإضافة إلى عدد حروفها وترتيب هذه الحروف ، وقد يختار الشاعر معنى قليل الاستعمال للكلمة الممتازة ، وقد يعيد استعمالها بشكل جديد ، وهو فى كل هذا يمارس حقا من ألزم حقوق الفنان حيال اللغة التى يستعملها .

والجانب الصوتى للكلمة مثله مثل الجانب الصرفى والجانب النحوى والجانب المعجمى والاصطلاحي . كلها مجالات تفتح ذراعيها للفنان ليختار الأنسب والأقرب إلى طبيعة العمل الذى يشكله .

وسأختار بعض الكلمات وأتوقف عند جانبها الصوتى ، والموسيقى ، الذى كان عاملا مشجعا على اختيارها .

١- جَنِيبٌ :

ليس في لسان العرب^(١) : « جنيب » بمعنى شيق الإنسان ، وفي اللسان : جُنِبَ الرجل : شكا جانبه ، وضربه فَجَنَبَهُ ، أى كسر جَنَبَهُ ، أو أصاب جنبه ، ورجل جَنِيب : كأنه يمشى في جانب متعقفاً (منحنيا من الألم) .. ، وَجَنَبَ الفرس والأسير يَجْنُبُهُ جَنْباً بالتحريك فهو مجنوب وجَنِيب : قاده إلى جَنَبِهِ ، بينما يأتي بها الزمخشري في أساس البلاغة^(٢) ويقول :

« فلان تُقَادُ الْجَنَائِبُ بين يديه ، وهو يَرْكَبُ لَجَبِيَهُ ويقود جَنِيبَهُ : مشى إلى جَنَبِهِ ، وهو جَنِيبُهُ ، وفرس طَوَّعُ الْجَنَابِ : سلس القياد ، و « أَصْحَبَ جَنِيبَهُ إذا طأوعه » ، ومن مقدمة الزمخشري في أساس البلاغة نعرف أنه تخير ما وقع في عبارات المبدعين ، وانطوى تحت استعمالات المُفْلِحِينَ (ص ٨) ، فهو يضيف ما جاء على لسان الشعراء إلى ما جاء على لسان العرب ، وهذا هو الدور المهم الذى يقوم به الفنان .

واستعمال الى تمام هنا جديد ، حين يقول : « جنيبى » ويقصد به نفسه أو قلبه ، والجانب الصوق المملوط بيائين ، هو المقصود لنقل جو الألم ، والآهه المنبعثة من الكبد المقروح (واحر قلباه) ، ويعمد أبو تمام إلى إبقاء الحياة في هذا « الجنب » فيعلن أنه سيرفض موافقته على قبول العذل بالرغم من معاناته من قروح القلب .

٢- مُتَنَصِّلٌ :

والنصل في الأصل هو حديدة السهم والرمح ، والسيف ما لم يكن له مقبض ، وَتَنَصَّلَ : تخرج وتبرأ^(٣) ، والتنصل فيه معنى التجرد ، واجتماع النون والصاد واللام يوحي بمعنى القوة والحدة ، فكما يتنصل السيف من المقبض ومن الجراب ، يتنصل المتنصل من تبعة الأمر الذى وقع فيه ، إن حقاً وإن باطلاً ، والتنصل فيه قصد إلى نفض اليد من المأزق ، وتبقى للمتنصل قدر المهارة في

(١) لسان العرب المجلد الأول ص ٦٩١ .

(٢) أساس البلاغة — ١٠١ (مادة جنب) .

(٣) لسان العرب — المجلد الخامس ص ٤٤٤٥ .

معرفة الخروج من المأزق سالما لم يَتَكَلَّم ، ويبقى له جانب القوة بالرغم من ابتعاده
عن المأزق فما زال فيه البثر والقتل ، ومع السخبط يأتي أبو تمام بـ « التنصل »
ومع « العتب » يأتي بـ « مُعْتَب » ليحقق المشاكلة الفنية .

« ٣ — مُصَرِّفِي وَمُقَلِّبِي :

مصَرِّف مصدر ميمي من « صَرَّف » أى دَبَّر ووجَّه ، ومُقَلِّبى : مصدر
ميمى من قلب ، أى أن الأسى من الفراق يسيطر على مشاعره ، وعلى تديره
لأموره فى بلده ، وتتجاوز ذلك إلى التأثير عليه أينما ضرب فى شعاب الأرض ، وقد
شاكل أبو تمام بين المصدر « مصَرِّف » وبين الفعل « نصَرَّف » ليتم الإيقاع
بتكرار الصاد والراء والفاء ، لاحتواء كل معانى « التصرف » من تدير وتوجيه
وسيطرة ، ثم يعطف عليها « مقلبي » ليبين أن محاولات الحرب من هذا العذاب
باءت بالفشل .

« ٤ — مهفهفة :

أصوات حروفها تعمل معناها ، فالحفيف والمهفيف والمهفهف ، الخفيف والرقيق
والشفاف والريح الساكنة الطيبة وضمور الحَصْر والبطن^(١) .

كأن ضمور خصرها ، من رقة جسدها ، ورقة جسدها من طيب أخلاقها
وسكونها ، وأصوات حروف « الهفهفة » وموسيقيتها تجسد شفافية هذه المحبوبة
البدنية والمعنوية .

« ٥ — مختبَل :

الْحَبْلُ والاختبال ، الجنون وفساد الأعضاء أو العقل أو الشلل يصيب
الإنسان ، والدهر الملتوى ، وعدم الاستقرار على وضع^(٢) ، ويصف أبو تمام
طرف صاحبه بأنه لا يستقر بين البقطة والمنام ، والسهر والقلق ، والخوف من
غياب من أحبت يسلب طرفها السُّكُون ، وفيما عدا هذا الهم ، فطرفها ساج ،
للفرط حياء بها ، وحروف « الاختبال » تفصح عن فقدان الراحة والتناسق مع
الأحداث .

(١) لسان العرب — ٤٦٧٦ ط دار المعارف .

(٢) لسان العرب — ١٠٩٦ ط دار المعارف .

بعض الدلالات النحوية :

استخدم أبو تمام أسماء الفاعلين بكثرة تتناسب مع المعاني الذى يصورها .
وزاره فى أول بيت يأتى باسم الفاعل « مؤئب » واسم المذاعل « مُصنَّجِب » ،
وفى البيت الثانى « متنصل » و « معتب » وطرف صاحبه « مختبِل » وجمهاها
« معطى الحسن » و « مؤئى » الدلال ، أما عقله فـ « مرشد » ودهره
« مؤدب » وهو « مشرق » فى البلاد و « مغرب » .

واسم الفاعل يتكون من الفعل ممتزجا بفاعله الذى أحدثه فـ « مؤئب » غير
« يؤئب » المرتبطة بزمن محدد محدود ، و « مؤئب » لا يرتبط بزمن ، ويعنى أن
الفاعل تحول إلى كتلة من التأنيب لا تنقطع ، كل ما فيه شكلا وموضوعا
يؤئب ، ويعنى كذلك القوة فى الأداء والإصرار والاضطراد ، حتى يضير هذا
الفاعل علماً على التأنيب ، انظر إلى العقل « المرشد » والدهر « المؤدب » ،
فالإرشاد يصدر عن العقل لدرجة تستطيع معها أن تطوى ذكر العقل ، وتكتفى
بكلمة « مرشد » وأنت تقصد العقل ، وكذا المؤدب ، وكذا سائر الأفعال التى
عبر عنها أبو تمام مستخدما اسم الفاعل .

وهذا غير اسم المفعول ، فالقلب « المعذب » غير القلب الذى « يتعذب »
فالقلب يقع عليه العذاب كالقدر ، ويفشل فى رفع هذا العذاب ، فيقبله
مستسلما ، وأكاد أقول مستمنا ، وكذلك « الحقب » للمؤخرة ، فقد وقعت
عليها هذه الصفة لا تفارقها ، وصاحبه حريصة عل بقاء هذه الصفة فقد كانت
شرطا من شروط الجمال فى ذلك العصر .

بعض الدلالات المعجمية :

سأقف عند « جمحاتى » .

ليس فى لسان العرب جَمَحَات^(١) جمع اسم المرة من جمع جمحة ، وكانت له
جمحات بينما يأتى من الفعل « جمع » اسم الفاعل : جامع ، والمبالغة : جموح ،

(١) لسان العرب — ٦٧٢ ط دار المعارف

وتجامح والجماح : شئ يتخذ من الطين الحر ، وجمعه : جماميح ، وجماح .
والجماح : المنهزمون من الحرب .

واختار أبو تمام هذا الاشتقاق ليحول « الجموح » المصدر إلى اسم مرة
تحدث ثم تنقطع ، ثم تحدث ثم تنقطع ، على قدر ما يصدر إليه من صاحبه من
اهتمام أو انشغال . فالحب لا يستقيم مع الجسوح المطلق ومن طبيعته عدم
الاستقرار بين القرب والبعد ، وهنا يحتاج إلى جمحة ، ثم يصفو ، ويعود إلى
جمحة ، ثم يصفو ، ويعود إلى جمحة ثم يتراجع ، وهكذا كل جمحة لها مبرراتها
وظروفها .

مشعب : يقول أبو تمام : « وتشعبه بالبت من كل مشعب » وشعب في
لسان العرب^(١) من الأضداد ، بمعنى فرق وجمع ، والمعنى المقصود ينكشف
بوجود الفعل « تصدع » أى تفرق ، ويكون معنى تشعب : أى تجمع حتى
يكتمل التتابع بين حالين ، فهي تفرق شمل القلب ، ثم تجمع فتات القلب
ليشتكى من ويلات الحب ، وهنا تأتي روعة أبو تمام .

« الترهسات :

في الأصل : الطرق الصغار المتشعبة عن الطريق الأعظم ، ثم استعير للأقوال
الباطلة التي لا فائدة من ورائها^(٢) ، ويستخدمها أبو تمام بمعنى الأشياء التافهة
التي لا تليق بمكانته ، مقابلةً منه لكلمة « الحادثات » فهو في الحادثات مشرق
يتصدى لها ويسعى وراءها ، وفيما يقلل من مريته يبتعد بعيداً وكأنه شمس تغيب
في الغروب .

وهكذا تتحد معاني الكلمات داخل النص ، ويعمل النص على إبراز معنى
الكلمة من المعاني المثبوتة في المعاجم ، وقد يختار الفنان معنى غير مطروق وقد
يضيف على بنية الكلمة إضافة تحقق غرضه من استعمالها .

(١) لسان العرب — ٢٢٦٨ .

(٢) لسان العرب — ٤٣١ .

« عودة إلى سياق المقطع الغزلي :

من الطبيعي أن تتناثر كلمات مثل « الحب والشوق والفراق والكبد والقلب والعذاب » لتنسج فكرة عامة هي « الصراع بين ظلم الحب ونزوة النفس » .

ومن هنا تأتي كلمة « جمحاقى » محورا ، فالجموح عنوان شخصية أى تمام ، لا يستكين ولا يرضى بسهولة ، ولا يستسلم . فى الحب جَمُوح ، فى الحياة جَمُوح ، فى علاقاته مع الآخرين جَمُوح ، والجُمُوح هو الذى جعله لا يستقر فى بلد ، وهو الذى كلّفه أن يكون متميزا ، وهو طوق النجاة من الوقوع فى أسر متطلبات الحب ، ومشكلته أنه يتمسك بجموحه ، ثم يتحمل ويلات هذا الجموح ، وويلاته فى الحب شوق عارم ، وعذاب وعتاب وقلب يشقى وكبد تتفتت ، وهذا قَدْرُهُ ، لقد صيّر « الهوى والشوق » يخذلنا وصاحبنا « والجموح اندفاع والشوق تَقَهُّقَرُ والجموح انطلاق والشوق رجعة ، وهو إليها مشدود . فهو يريد أن يحب ويرحل ، وعليها أن ترضى ، وإن أبت فلتَغْضَب .

وكلمة « الفراق » هو الاستجابة المباشرة للجموح ، فهو دائما على سفر ، دائما على ظهور العيس ، يفارق الأهل ، يفارق الأحباب ، ويسعى إلى المجهول ، فالمجهول جنة الأحلام التى يريد أن يحققها ، يجد وتألّق وشهرة ومال ، وهذا كله يتعارض مع متطلبات الحب فيبدأ الصراع .

ويؤكّد « الفراق » كلمات « التأنيب » و « العذل » و « البسخط » و « العتاب » وتعود السلسلة مرة أخرى « حب — جمحاقى — فراق — عتاب » .

ويستخدم أبو تمام ياء الملكية « جمحاقى — مؤنّى — جنينى — مصحبى — مصترى — مقلبى » ، ليعطى لهذه الكلمات حياة جديدة حين تنسب إليه .

ثم هو يراوح بين الإثبات والنفى ، فهو طوع جمحاته وليس طوع مؤنّيه ، وهو طوع هواه وليس طوع من يعذله ، ومن خلال النفى يعترف بأنه يستحق السخط والعتاب لأنه يجمع بين المتضادين (الهوى والفراق) وهذا ما لا يرضى به حبيب .

وتظل كلمة « جمحاتي » مضيقية ، فهي الانفلات والاندفاع والمروق ، وتأنيب كلمة (طوع) لتؤججها ، فالجموح لا طوع فيه ، فهو استكانة وخضوع ، والتأنيب تأنيب وتذكير بالخطأ الذى يستوجب الاعتذار ، ومع جمحات أى تمام لا طوع ولا تأنيب ولا اعتذار ، فقد مرق السهم .

ثم هو يعتمد فى البيت الأول على الكلمات المعرة (جمحاتي — مؤنبى — اجنبى — مصحى) فلها خصوصيتها ، وفى البيت الثانى يعتمد على التنكير (سخط — متصل — عتب — معتب) ، فيقابل السخط بالتنصل ، والعتب بما يزيله ، والتنكير هنا لا يحدد القدر المطلوب ، ولا الهيئة الواجبة ، ولا الوسيلة المتخذة ، ثم يعود إلى التنكير بعد التعريف فالهوى والشوق خدن له وصاحب ، ملاصق له ومرافق ، والهوى له حدود والخدن لا حدود له ، الشوق له نهاية والصاحب لا نهاية له فليتحكم ما لا حدود له فيما له حدود ، وقد كان .

فهذا قدره ، وهذا قلبه والقدر يتحكم والقلب يتألم ، لذا ربط أبو تمام بين نزول الحب ضيفا على قلبه ، ونزول قلبه ضيفا على اللبيب .

«أحبُّ أن أقف من عند المقابلة بين الرضا وعدم الرضا ، فهو قد رضى بالهوى والفراق ، والحكم هنا لا رجعة فيه بالنسبة لها ، فيتوقع أبو تمام عدم الرضا ، فيقدم لها رخصة الغضب وما يترتب عليه .

وكان الضمير (أنى) مزودا بطاقات كثيرة فأنت : الجميلة ، وأنت : المحبوبة ، وأنت ذات التفكير الخاص بالحب ، وأنت التى تطلب منى ما لا أستطيع ، لأن « أنى » لك مكوناتك الشخصية التى تختلف عن مكونات أبى تمام ، فلا حيلة مع الغضب وما بعد الغضب من فراق .

وبعد هذا الهجوم ، وهذا التعالى ، وذاك الاعتداد ، يغير أبو تمام من الإيقاع الصاحب ويهدئ من حدة التوتر ، ويتلطف فى مخاطبة صاحبه ، أليسب هى المحبوبة ؟ وهو الشاعر المفتون بالجمال ، فليرق ويهدئ من روعها ويصف ما أحبه فيها . أحب فيها عودها الذى كالغصن المياد ، ووجهها الذى كالشمس فى الضياء ، وحركتها التى كالرشأ المتوثب ، وتناسقها الذى لا مثيل له ، امتلاءها الذى يملأ النفس بهجة ، وكل عنصر من هذه العناصر كفيل بصدع القلوب

المتناسكة ، والنفوس الجادة ، وليس هذا فحسب ، فهناك العينان الحوراوان ،
والطرف الكسير ، والفم المشتبي ، والأسنان اللوامع ، وهى إن تغطت بأرديتها ،
أو خففت منها أعطتك حسنا وأغرقتك فى بهاء ، ولو رآها امرئ القيس لانشغل
بها عن صاحبه أم جُنْدُب .

والجزء الذى نُسِجَ فى وصف مفاتن الفتاة جاء ليحقق أهدافا ، منها : أنه
يقدم على الالتفات ، وهو تغيير دفة الحديث من المخاطبة إلى الغيبة ، أو
العكس ؛ ومنها : أنه تُهدئ الجو المشحون بالتوتر ، ومنها : أنه عقد موازنة بين
بدنه المسحوق بالعذاب وبدنها المعطاء الريان ومنها : أن أبا تمام لا يحب إلا
الفائقات فى الحسن ، وفوق كل هذا ، هو تصوير للنعيم الذى يُضْحَى به أبو تمام
لينطلق فى جموح إلى صدر الغيب فقد يتحقق الأمل الذى يصبو إليه .

وينسب أبو تمام إلى الخوط (خوطية) وإلى الشمس (شمسية) وإلى الرشا
(رشيية) ، ليقدم صورة مجازية ، لأن الصورة التشبيهية لا تحتضن إحساسه بها
كما يجب ، فالصورة التشبيهية قوامها المثير (المشبه) والاستجابة (المشبه به) ،
ويظل المثير مثيرا بخصائصه ، والاستجابة استجابة بخصائصها ، (عيون
كالنرجس) العيون التى رآها الشاعر كانت مثيرا ولَّد استجابة فى شكل
« النرجس » ، وكل من الركنين له صفاته الخاصة ، والذى جمعها فى إطار تشبيهى
هو حسَّ الشاعر وانطباعه بالعيون التى رآها .

أما المجاز ، ففيه تَغْيِبُ الحدود ، تتداخل فيما بينها ، ويغيب المثير فى
الاستجابة وتلذوب العيون فى شكل نرجس ، بلونه وجماله وأثره فى النفس ، وهذا
ما فعله أبو تمام فصاحبه « خوطية » ، هى الغصن والغصن هى ، فتمنح
صاحبه للغصن خصائصها الجمالية البشرية وتمنح الغصن لصاحبتها خصائصه
الجمالية النباتية ، إن رأى الشاعر شجرة حَسِبَ أن صاحبه غصن لها ، إن رأى
صاحبه حَسِبَ أنها غصن يتحرك . وهى الشمس والشمس هى ، وهى الرشا
والرشا هى ، عملية حلول وذوبان ، وعملية تقمص تام ، وتلبس كامل بين المثير
والاستجابة .

وبعد عرض صورتها بشكل عام ، يأخذ في التفاصيل ، التفاصيل في العين والجفن والثغر والأسنان والملابس لتضاف هذه الأجزاء إلى الغصن في الميل ، والشمس في الطلعة والرشأ في الرشاقة .

قد يكون المعنى جاهزا ، متداولاً ، لكن اختيار الكلمات يكشف كيف نجح أبو تمام في إلباس المعنى القديم ثوبا جديدا ، فيستخدم « شمل القلب » و « شعب القلب » أى أنه كان قلبا جاسيا ثم مسته عصا الحب فانشعب إلى شعب ، وتوزع من شوق .

ويأتى بكلمة « مختبل » أى غير مستقر ، ويحكمها بكلمة « ساج » أى ساكن ، لأن الطرف كان لا يديم النظر إلى الغرباء ، ويلوذ إلى أسفل هربا من العيون الرواصد ، ثم يستقر في حياء . ويقابلها أبو تمام بكلمة « مقتبل » أى : أن العين التي لا تركز في أحد وتميل إلى الانكسار ، تسكن في وجه به فم ينطلق إلى التقبيل ، ويميل إلى الاقتراب .

وقد تفنن الموروث الشعرى في وصف الفم والريق والأسنان ، وحدد مواصفات الجمال فيها تلك التي استعان بها أبو تمام في صورته .

ويأتى بكلمة « معطيات » و « مؤتيات » والمعطى غير المؤتى ، العطاء فيه قصد وتحديد القدر واختيار من يستحق ، والاتيان : لا قصد فيه ولا تحديد ولا اختيار ، فهي تعطي بحسن قد تهبأت له وتعرف أثره في النفس واختارت من يستحقه ، ويؤتى بحسن قد رزقته في الحركة ، في الوضاعة ، في الرشاقة ، ثم يجتمع الحسنيان إن هى تجلبت أو خففت من جلايبيها ، وإن تزينت أو أرسلت نفسها على طبيعتها .

ثم يدع هذا الإطار ، بعد حديث عن امرئ القيس — بقصد استعراض الثقافة الأدبية — ويلتفت إلى نفسه وكأنه يرجع الصاحبة مرة أخرى . ويقول: تلك شقورى ، أى تلك لواجع نفسى ، وموقفى من القضية ، ويندفع إلى استفهام انكارى ، ولا ينتظر إجابة لأنه قد أجاب في أول القصيدة في حديثه عن « جمحاته » ، ويتولى الرد على تصور أن الإجابة بالإيجاب فيرفضها لأن « عقله مرشده » و « وهو مؤدبه » ثم يجره هذا إلى الحديث عن معاناته في حياته ، وعن الأحداث التي صيرته شابا أشيب ، وفتى حكيما قبل وقت الشيب والحكمة

حتى صار غصّة في حلق الحادثات بعزمته وإصراره ، وصار جواب آفاق بأحلامه وآماله .

هذه هي صاحبتة ، التي تنازعه نفسه ، وتثوق له منامه ، وتزوره بنفسها إن استقر ، وتزوره بطيفها إن رحل ، فلينفذ يديه من أحزانه ، وليلق بقيثارة أشواقه ، وليدع صاحبتة غارقة في عذابها وحيرتها ، ويلتفت إلى عياش ، فعياش « صاحب الشرطة » هو الأمل المرتجى ، الذي طوف في الآفاق بحثا عنه . ووجدته في مصر فشدد إليه الرحال ، أتود هي أن تعرف من عياش ؟ سيقول لها :

ثانيا : مقطع المصحح :

١- النص :

لِتَكْمُلْ إِلَّا فِي اللَّبَابِ الْمُهَذَّبِ^(١)
وَفِي الْبَرْقِ مَا شَامَ^(٢) امْرُؤُ بَرْقٍ ثُلْبِ^(٣)
إِلَيْنَا ، وَلَكِنْ عُدْرُهُ عُدْرُ مُذِيبِ^(٤)
مِلَاءَ ، وَالْفَوَارِوُضَةُ غَيْرُ مُجْدِبِ^(٥)
يَمَاءُ النَّدى مِنْ تَحْتِ أَهْلِ وَمَرْحَبِ^(٦)
وَنَحْرًا لِأَعْدَاءِ وَقَلْبًا لِمَوَكِبِ^(٧)
قَبَائِلِ حَيٍّ حَضَرَمَوْتٍ لِيَغْرِبِ^(٨)
وَأَغْلَبَ مِقْدَامَ عَلَى كُلِّ أَرْوَعِ^(٩)

١٦- رَأَيْتُ لِعِيَّاشٍ خَلَائِقَ لَمْ تَكُنْ
١٧- لَهُ كَرَمٌ لَوْ كَانَ فِي الْمَاءِ لَمْ يَغْضُ
٨- أَخُو أَرْمَاتٍ بِذَلِكَ مُدْخِلِ
١٩- إِذَا أُمُّ الْعَافُونَ الْفَوَارِوُضَةُ
٢٠- إِذَا قَالَ أَهْلًا وَمَرْحَبًا تَبَعَتْ لَهُمْ
٢١- يَهْوُوكَ أَنْ تَلْقَاهُ صَدْرًا لِمَحْفِلِ
٢٢- مَصَادَ تَلَاقَتْ لَوْذَا بِرُيُودِهِ
٢٣- بِأَرْوَعٍ مَضَاءٍ عَلَى كُلِّ أَرْوَعٍ

(١) اللباب : الخالص من الشوائب .

(٢) شام البرق : نظر إليه أين يقصد ومتى يمطر .

(٣) الأرمات : الشدائد .

(٤) العافون : الأضياف .

(٥) مصاد الجبل : أعلاه ، وجمعه مُصَدَّان ، والريود : جمع : رَيْد ، وهو الحرف الناقى في الجبل ، والمصاد

هنا مجاز عن علو الشان ، وكذا الريود : مجاز عن الشهرة ، ويقصد قبائل حضرموت اليمنية فالمملوح

بمعنى وكان الفخر قد أحاط المملوح من شتى نواحيه ، جنوبا من اليمن وشمالا من يَمَرْب .

(٦) أروع مضاء : يقصد أن عياشا فارس مقدام يعجبك حسنه ، أو يمتط فرسا مقداما ينتصر في الروعاص من المعارك .

بَذَى العُرْفَ والإِخْمَادَ قَبْلَ وَمَرْحَبٍ^(١)
تَمَزَّقَ مِنْهُمْ عَنْ أَغْرٍ مُجَبَّبٍ^(٢)
وَجَدْتَ المَنَايَا مِنْهُ فِي كُلِّ مَضْرَبٍ
رَحَامِي لَمَّا أَنْ جَعَلْتُكَ مَنَكِبِي^(٣)
إِلَيْكَ وَلَكِنْ مَذْهَبِي فِيكَ مَذْهَبِي^(٤)
بِهَا ، وَبُنُوِ الآبَاءِ فِيهَا بُنُوِ أَبِي^(٥)
لِمُهِمِّلِ أَخْفَاضِي ، وَرَفَقَتْ مَشْرِيبِي^(٦)
وَيَضَّتْ لِي مَا اسْوَدَّ مِنْ وَجْهِ مَطْلَبِي
عَلَيْكَ ، وَهَذَا مَرْكَبُ الحَنْدِ فَارَكِبِ

٢٤- كَلَّوْذُهُمْ فِيمَا مَضَى مِنْ جُدُودِهِ
٢٥- بُدُورٌ قُبُولٌ لَمْ تَزَلْ كُلَّ حَلِيَّةٍ
٢٦- هُمَامٌ كَنَصْبِ السَّيْفِ كَيْفَ هَزَّرْتُهُ
٢٧- تَرَكْتُ حُطَامًا مَنَكِبَ الدَّهْرِ إِذْ نَوَى
٢٨- وَمَا ضَيْقُ أَقْطَارِ الْبِلَادِ أَضَافَنِي
٢٩- وَأَنْتَ بِمَصْرِ غَايَتِي وَقَرَانِي
٣٠- وَلَا غَرَوُ أَنْ وَطَأْتُ أَكْتَافَ مَرْتَعِي
٣١- فَقَوَّمتُ لِي مَا عَوَّجَ مِنْ قَصْدِ هِمَّتِي
٣٢- وَهَاتَا ثِيَابَ الْمَدْحِ فَاجْرُرْ ذُبُولَهَا

• توظيف الكلمة في مقطع المدح :

من البديهي أن الشاعر لا يقدم لنا بقصيدته تقريراً عن مواصفات الممدوح ، ولكنه يصور لنا إحساسه تجاه الممدوح ، وعادة ما يكون الإحساس بالتقدير والأمل في العطاء (المالى والاجتماعى) هما المحرك لتدبيج قصيدة طويلة في مدح الممدوح .

(١) هو يفعل ما يفعل مقتدياً بجدوده الذين كانوا يستخدمون الجياد القوية ذات الشعر الكثيف لأصالتها ، ويفعلون ما يستوجب الحمد ، العُرف : شعر - عنق الفرس ، القيل : القول المعروف ، والمرحب : الترحيب بالضييفان .

(٢) القُبُول : ج قِيل وهو الوزر في حمير باليمن والذي يقول ما شاء فينفذ ، وهذا الجمع (قبول) ليس موجوداً في معاجم اللغة ، وجمع القيل بها : أقوال وأقوال ومقاول ومقولة - الأغر : الفرس له يياض في جبهته . والمجيب : الفرس له قوائم بيضاء إلى الركبة ، يعنى : أن جلود الممدوح مشرق الوجوه عظماء تشهدهم كل حلبة وهم يمتطون الجياد الغر .

(٣) المنكب : رأس الكتف .

(٤) مذهبي فيك مذهبي : أى من عادتي ألا أمدح إلا الكرم ، وليس هناك كرم سواك لذا كنت جديراً بمدحى .

(٥) أى أن الأصول الحمينة قد جمعت أبا تمام بعياش بن هبة الحضرى .

(٦) لا غرو : لا عجب ، الأكتاف : النواحي ، المهمل : أى الرعى المهمل الذى لا يجد فيه الأخفاض (الفتى من الابل) ما يقتاتونه ، ومهمل أخفاضى : كناية بالجاز عن ضيق ذات اليد ، وكذلك وطأت (أى : سرت) ، أكتاف مرتعى : كناية بالجاز ، عن اليسر الذى لحق حياته بعدما التقى بعياش ، ويقصد بالمرتعى مجاز عن الحياة .

والممدوح الذى أماننا فى القصيدة من صنع أى تمام ، ولا علاقة له عياش الحقيقى أو أن الروابط بينهما جُذَّ واهية ، ومن ثمَّ يكون لدينا « عياش الحقيقى » و « عياش الصورة » الذى ابتدعه أبو تمام فى قصيدته .

لقد ابتدع أبو تمام تمثالا عربيا لفارس يمتطى حصانه لإثباته الملهوف ، ونجدة المظلوم ، يتحلى بالأخلاق الحميدة ، والكرم العربى الأصيل ، والشجاعة النادرة المتأصلة فيه من جدوده الصناديد ، وهذا الفارس العربى قادر على تغيير حياة من يلوذ به من الحاجة الملحة إلى الغنى العريض .

وأبو تمام ليس أحد اللاتئذين بهذا الفارس العربى فحسب ، بل إنه مثل عياش عربى يبنى غريب عن وطنه ، ولكن وجود هذا الفارس الهُمام سيزيل من نفس أى تمام الشعور بالغربة ويجدد فيه الأمل ، ومن يدرى ؟ فقد يقدمه عياش إلى أحد الوزراء ، توطئة لتقديمه إلى الخليفة نفسه يمدحه ، ويصير شاعر الخليفة الذى لا ينافسه أحد فى منصبه .

ولا يفوت أبا تمام أن يقف أمام لوحته الفنية فى عياش يمتدحها ، ثم يُعْرِى عياشاً أن ينتهز وجود أى تمام ليخلده فى التاريخ ويذيع اسمه بين الناس ، ولكن بفدر ما يدفع من ثمن .

والمعجم اللغوى المناسب لهذا المقطع من اللوحة ، هو معجم كلمات المديح التى تغطى عناصر المدح المتعارف عليها وهى : صفات نفسية (أخلاق - حسنة - كرم - حل الأزمات) ، وصفات بدنية (منظر - بهول من الفحامة) ، وصفات عائلية (أجداده من القبائل العظيمة) ، وصفات حرية (فارس - مغوار - مُظَفَّر) .

ثم يعود أبو تمام إلى شد الخيوط السابقة إلى ذاته هو ، فقد ترك حبيبته ليمدح عياشاً وعياش جدير بأن يحقق أحلامه (أو يجب عليه ذلك) .

تعامل أبو تمام مع الكلمات تعاملًا فنيا بالرغم من أنه استقاها من معين التراث ، إلا أنه مزجها بذاته ، فأخرج قصيدة عربية أعرابية فى الأسلوب وفى توصيف « الرجل البطل » .

« وأبدأ بالتعريف :

لعل أهم تعريف يلقانا في قصيدة أنى تمام هو اسم « عياش » فذكر اسم الممدوح له أثره في طرب النفس ورضاها ، وله دوره في شهرة الممدوح وذويوع صفاته . ومع ذكر اسم « عياش » يلحق به صفة « خلّائق » وكأن اسمه بديل لهذه الخلّائق وعنوان عليها ، ثم يأخذ في وصفه ، أو وضع اللمسات على تمثاله ، فهو « أخو أزمات » وبذله « بذل محسن » وعذره « عذر مُذنب » والفارس في قبيلة عياش « أروع مضاء » و « أغلب مقدام » ويذكر « حياضه » و « روضه » وقرن بينه وبين « المنايا » ، ثم يخاطبه بـ « أنت » بما فيها من قوة التخصيص ، مصفة التفرد ، « أنت بمصر غابتي » .

« التكيير :

لم يشأ أبو تمام أن يتدخل لرسم حدود كل صفة ، حدّد بعضها وترك الباقي لخيال المتلقى وثقافته ، فمنكب الدهر « حُطام » حين جعل عياشا منكبا له ، وأجداد عياش « مّصّاد » الجبل « ورُيود » له ، والمصّاد أعلى الجبل ، والريود : الجزء النائي من الجبل ، على سبيل الجواز ، يعنى بهما : الشهرة والذويوع والتميز . وهم « بدور » و « قيول » والفارس من قبيلة عياش لا يُرى إلاّ بمتطيا فرسا « أغر » « مجببا » وأصالة وشرف الفرس كناية عن أصالة وشرف صاحبه .

وهذه الكلمات المنكّرة من معطيات الحياة العربية ، والتي لها مكانتها في حس وذوق الرجل العربى .

ويتدخل أبو تمام لتحديد أبعاد نكرتين هما « خلّائق » و « كرم » ولكنه يقرنها بما يتعذر حدوثه ، وكأنها مازالتا بلا حدود ، يقول « خلّائق » عياش لا تكمل إلاّ في الكَمَلَة من الرجال ؟ وأين هم ؟ وله « كرم » لو كان في الماء لم يغض ، ولو كان في البرق ما صار نُحْلُبا ، مع ملاحظة الأثر النفسى الخاص لكلمتى « الماء » و « البرق » في حياة العربى في الصحراء ، والآية الحادية عشرة من سورة هود ، لم تكن بعيدة عن ذهنه « وغِيضَ الماء وَقُضِيَ الأَمْرُ وَاسْتَوَتْ عَلَى الجُودَى » .

وهناك نكرات تدخل أبو تمام في وضع حد لها يزيدنها بهاءً فعياش يهولك « صدر المحفل » و « نُحْزَا لأعداء » و « قلبا لموكب » وهو همام ، كنصل السيف .

« دلالات بعض الكلمات في مقطع المدح :

١- كلمة « خلّاق » :

وهي غير أخلاق جمع « تُخلّق » ، هي جمع « خليقة » بمعنى الطبيعة التي يخلق بها الإنسان ، وجمع « تخلق » بمعنى : البشر أو الناس .

وأبو تمام يقصد بخلائق : أن كرم عياش ، وإغاثته المحتاج طبيعة وُلد بها ، ولم يتدرب عليها ، أو يقلد فيها أحدا . وغير بعيد قصد أي تمام لإشراب كلمة « خليقة » بمعنى الطبيعة أو السجية معنى « خليقة » بمعنى : الناس ، كأن عياشا جمع كرم الناس فيه ، وإغاثته الناس للمحتاج ، وترحيب الناس بالضيف ... الخ ، مع ما في إطلاق اللام في « خلّاق » من معنى السعة ، وما في تغيير موضع الهمزة من « أخلاق » إلى « خلّاق » من سهولة في المنطق ، جمال في الإيقاع .

٢- مرتع :

من رتع : أكل وشرب ما شاء في خصب وسعة ، والرتع : اللعب والانطلاق في بحبوحة بلا قيد ، وتستحضر هذه الكلمة بجوار معنى الخصوبة والسعة معنى الخير المتمثل في كثرة النبات ، والجمال في تغطية وجه الأرض بالزروع والأزهار ، والماء المنساب هنا وهناك ، وما في كل هذا من نفع للناس والدواب ، واستقرار للعيش ، وما ينجم عن الاستقرار من راحة وسعادة . وقد عبّر أبو تمام عن هذه المعاني بقوله لعياش : أنت « وطأت أكناف مرتعى » على المجاز ، ومرتع أي تمام هو حياته وأمله ، وأحلامه المتجاوزة للحدود .

٣- زحام :

المزاحمة ، المضايقة ، الاحتكاك الشديد ، وأسند أبو تمام الفعل إلى الدهور « إذ نوى الدهر زحامي » ، والكلمة توحى بالمعاناة ، والإحساس بالضغط الشديد ، والمنع من الوصول إلى الهدف ، مع الشعور بالاختناق والإحباط وفقد حرية الحركة ، وزحام الناس على ما فيه من ضغط وإرهاق من الممكن تجنبه ، أم زحام الدهر فكيف نتجنبه ، عياش وحده القادر على صد ويلات الحداث ، حين تهجم على أي تمام .

٤- رقة :

كلمة رقيقة ، من الرفاهية ، والرفاهية ، والترفيه ، التخفيف من ضيق أو عذاب أو معاناة ، وهي كذلك رغد العيش ، ونعومة الحياة وهي تُكْمِلُ الإحساس الذى كونه كلمة « مرتع » ، وخصّ أبو تمام الرفاهة بالمشرّب ، والمرتع فى المأكّل ، لتكمل الصورة ، والمرتع : مجاز ، ورفاهة المشرّب : كناية عن خفض العيش والتنعّم به ، مع ما فى المشرّب من ارتباط وثيق بالحياة ، ارتباط الماء بمخلّق الإنسان « وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ » (الأنبياء ٣١ / ٣٠) ، وكأن رقة مخارج الكلمة ، جاءت لتعبر عن رقة سهولة المطعم والمشرّب والحياة جميعا .

ومن الدلالات الصرفية :

لُوذ :

لاذ يلوذ لوزا ولواذا ، استتر وتخصن ، وقبائل حضرموت القحطانية (جدود الممدوح) تلوذ بقبائل بعرب العدنانية ، وفى قحطان الحضارة ، وفى عدنان النبوة ، وكأن عياشا اليمنى جمع إلى رقى القحطانيين سُمُو العدنانيين ، لُوذ : صيغة مبالغة مثل رُكِعَ وَسُجِدَ وَقُلِبَ ، والمبالغة تعنى : الوصول بالمعنى إلى أقصى غاياته ، أى أن تخصن القحطانية بالعدنانية جمع إلى كمال الأداء عمق الدرجة مع استمرار الفعل . ومن يلوذ الفرع إذا بُعد عن الأصل ؟ وتشديد الواو بعد اللام المضمومة تصور الإصرار والتكرار فى أداء الفعل .

وتتردد صيغ المبالغة فى « مَمْضَاء » يصف الفرس بأنه « أروع مَمْضَاء » فجمع إلى الروعة والجمال شجاعة فى خوض المعارك ، و « مَمْضَاء » هنا تكشف عن كثرة المعارك التى خاضها هذا الفرس ، وعن سرعته فى الحركة وقدرته على النزال ، وتنتقل هذه الصفات إلى راكبه ، فالفرس المقدم يكتسب فرسه منه الشجاعة ، ويتحول هو وفرسه إلى شىء واحد ، رائع ، شجاع ، مقدم .

و « مقدم » صيغة مبالغة أخرى ، صفة للفرس ومنها إلى راكبه ، ويضيف إليها أبو تمام كلمة « أغلب » لجعل هذه الصفة منصبة فى أثون المعركة ، وليس فى حلبة السباق أو فى رحلة الصيد .

« ومن الدلالات النحوية :

التعريف بالأضافة ، والتشكير ، والتقديم والتأخير .

والتعريف له أدوات ، منها الألف واللام ، وفي القعيدة منه : الملباب ، والمهذب ، الماء ، العافون ، العُرف ، الإحماد .. الخ ، والتعريف بالعلمية ، وذلك بذكر اسم « عياش » الممدوح ، والتعريف بالإضافة ، والإضافة توليد معنى جديد من ضم معنيين مختلفين ، مثلما أضاف أبو تمام « أخو » إلى « أزيمات » ، فالأخوة تختلف عن الأزيمات ، بينما « أخو أزيمات » لها معنى ثالث ، هو : حلال المشكلات أو : مخفف الآلام ، أو رجل المواقف الصعبة ، والتضاييف هنا أفاد معنى « التلازم » والاستمرار فهو ملجأ لأى أزمة مهما صعبت ، وحين تحل بالناس أزمة ، لا يخطر على بالهم سوى « عياش » حتى صارت هذه الصفة علما عليه ، وتأتى الإضافة الأخرى « بذلُ محسن » لأن من البذل السفه وإغداق المال على غير مستحقه ، أما « بذل المحسن » فهو العطاء الذى يصدر عن محسن فى اختيار المستحق ، وفى قدر ما يعطى ، وليس بالضرورة أن يكون العطاء مالا ، فقد يكون كساء ، أو ملجأ ، أو قضاء مصلحة ... الخ .

و « عُذْرُ مذنب » تجعل من الكرم الذى لا التزام فيه ، كرما يلزم الكريم نفسه به ، وحين لا يجد ما يقدمه ، يعتذر اعتذار من أتى جُرما ، كناية عن مداومة الكرم .

وتأتى كلمة « حياضة » و « روضة » تبين الخصوصية ، لأن حياض الممدوح ليست كآية حياض ، وروضة ليست كآى روض ، على سبيل المجاز ، والسماحة والترحيب بالضيفان .

وتأتى « أروع مضاء » و « أغلب مقدم » لتضيف الحسن إلى الشجاعة ، والانتصار إلى الأقدام ، وفيها معنى التمرس بالحروب والحنكة فيها . و « مياه الندى » لغزارة الندى ، وسيولته ، وقدرته على إعادة الحياة لمن يفوز به .

ويأتى التقديم ، « له كرم » تنسب إلى عياش الكرم ، وتجعله علامة على الكرم ، فهو والكرم لا ينفصمان ، ولو كانت « كرم له » لاختل المعنى .

المقصود ، وكأن الكرم هنا جاء صدفة ، وكأن عياش ليس من أهل العطاء ، أو أنه حين أعطى اكتفى بعطائه فامتنع .

والتنكير في « كرم » يجعله بلا حدود ، وبلا مقدار ، وبلا تخصص في نوع دون آخر ، وبلا وقت يخرج فيه ، وتجعل عياشا « كرما » يتحرك بين الناس ، ويأتى نصيب كلمة « صدرا لحفل » و « نحرا لأعداء » و « قلبا لموكب » . تمتنع التضاييف بين المصدر وما يليه لأن صفة التصور والبروز لعياش صفات قائمة به ، و « يأتى هو بها على أكمل وجه ، والحفل منكراً : يعنى : أى محفل مهما كانت خطورته ، وعظيمة من به ، ترى عياشا فيه صدرا ومقدما وكذلك « نحرا » مصدر لبيان الاحاطة والشمول مع البتر القاطع للأعداء ، فهو لا ينتصر بالغلبة العددية ، بل ، بقطع الرعوس ، ولا يقتصر ذلك على أعداء الحرب ، بل ، ينسحب إلى أعداء السلم وإلى أى لون من ألوان العداء يوجه إلى عياش . وكذا « قلبا لموكب » فبعد أن جمع له الرفعة في المكانة ، والقسوة على الأعداء ، أضاف إليه العظمة .

وحين يلتفت أبو تمام إلى نفسه ، يتكلم عن « منكبه » الذى هو جزء منه ، وأن عياشا قد صار منكبا له ، والمنكب فى الإنسان هو الجزء الذى تحمل عليه الأثقال ، وتشبيه عياش بالمنكب لأبى تمام ، فيه منتهى الثقة بعياش ، والاعتداد به مع الشعور بالعزة والاطمئنان إلى رغد العيش ، والأمان من ويلات الأيام ، وكيف يخاف أبو تمام وعياش منكبه بل هو غاية أبى تمام ، وقربته ، ومأكله ، ومشربه ...

ويجب أن أوضح هنا ، أن وضع الكلمة تحت مجهر « الدلالات » يقلل من « شعرية الكلمة » التى تتوافر لها من خصائصها الذاتية إلى اختيارها دون غيرها ، إلى وضعها فى المكان المناسب .

إن وضع الكلمة تحت مجهر الدلالات ، يحولها إلى عينة تخضع لفحوص البلاغى ، وذلك بعد انتزاعها من مكانها الذى استقرت فيه ، وحرمانها من التلاحم مع بقية أعضاء (كلمات) القصيدة ، بما فى ذلك من قطع استرسال متعة المعاشة الفنية للقارئ . كل هذا صحيح ولكنه مفيد ، لأنه يساعدنا على معرفة أفضل ، وعلى اقتراب أكثر ، وعلى فهم أدق ، ليتسنى لنا التذوق الأرفع للكلمات التى كونت نسيج العمل الفنى اللغوى .

الفصل الثانى : الجملة

- أولا : مفهوم الجملة .
- ثانيا : الجملة النحوية .
- ثالثا : الجملة الشعرية .
- رابعا : الجملة الخبرية المباشرة والخبرية الفنية .
- خامسا : تحليل الجملة الخبرية الفنية من خلال نص « كَذَا فَلْيَجْلُ
الْحَطْبُ » .

• أولاً : مفهوم الجملة (١) :

لا تستطيع لغة من اللغات أداء وظيفتها الاجتماعية بين أفراد مجتمعها دون الاعتماد على التراكيب اللغوية ، فالأصوات المفردة ، والكلمات المجردة ، لا تؤدي الغرض المنشود .

والبلاغي حين يتوقف عند (الكلمة) باحثاً عن سر جمالها ، يتعامل معها وهي جزء من تركيب ، أُصْطِيقَتْ بصيغته ، وتأثرت بطبيعته .

والجملة التي هي : كل كلام مفيد مستقل بنفسه ، تقوم على تعلق اسم باسم ، أو اسم بفعل ، وتعلق حرف بها ، كما يقول الجرجاني : « فالاسم يتعلق بالاسم ، بأن يكون خبراً عنه ، أو جالاً منه ، أو تابعاً له ، صفةً أو توكيداً أو عطف بيان أو بدلاً أو عطفاً بحرف أو بأن يكون الأول مضافاً إلى الثاني ، أو بأن يكون الأول يعمل في الثاني عمل الفعل ، ويكون الثاني في حكم الفاعل له أو المفعول ، وذلك في اسم الفاعل ، كقولنا : « زيد ضارب أبوه عمراً » ، وكقوله تعالى : « أَخْرَجْنَا مِنْ هَذِهِ الْقَرْيَةِ الظَّالِمِ أَهْلُهَا » (النساء / ٧٥) ، وقوله تعالى : « وَهُمْ يَلْعَبُونَ لَأَهِيَّةً قُلُوبُهُمْ » (الأنبياء / ٢) و ٣ ، واسم المفعول كقولنا : « زيد مضروب غلماناً » ، وكقوله تعالى : « ذلك يوم مَجْمُوعٌ لَهُ النَّاسُ » (هود / ١٠٣) ، والصفة المشبهة : كقولنا : « زيد حسنٌ وجهه » ، وكریم أصله ، وشديد ساعده ، والمصدر كقولنا : « عجبت من ضرب زيد عمراً » ، وكقوله تعالى : « أو إطعاًم في يوم ذي مسغبة يتيماً ذاك »

(١) رجعت في هذا الموضوع إلى :

اللمع — ابن جني — تحقيق د. حسين محمد شرف ، ط عالم الكتب — ١٩٧٩ م ، دلائل الإيجاز — عبد القاهر الجرجاني — تحقيق محمود شاكر — ط المندى ، معنى اللبيب عن كتب الأعراب — ط بيروت المحققة ١٩٩٢ م ، علم اللغة — د. محمود السمران ، ط دار المعارف ، ١٩٦٢ م ، تهذيب النحو — د. شوقي ضيف ، ط دار المعارف ، ١٩٧٧ م ، الجملة العربية — دراسة لغوية نحوية ، د. محمد إبراهيم عبادة ، ط منشأة المعارف الإسكندرية ، ١٩٨٤ ، النحو الوصفى من خلال القرآن الكريم (الجملة الفعلية) — ثلاثة أجزاء — ط مؤسسة الصباح الكويت ، ١٩٨٥ م ، والنظام في النحو العربي — رسالة ماجستير — مخطوط بدار العلوم — ١٩٧٣ م وهما للدكتور محمد صلاح الدين بكر ، وبناء الجملة بين منطقي اللغة والنحو ، د. نجاة عبد العظيم الكوفي ، ط دار النهضة العربية — مصر — ١٩٧٨ م .

مَقْرِيَّةٌ « (البلد / ١٤ و ١٥) ، أو بأن يكون تمييزاً قد جلاه منتصباً عن تمام الاسم^(١) ، أو يكون قد أضيف إلى شيء فلا يمكن إضافته مرة أخرى كقولنا : « لى ملؤه عسلاً » ، وكقوله تعالى : « مِلْ الْأَرْضِ ذَهَبًا » (آل عمران / ٩١) .

وأما تعلق الاسم بالفعل ، فبأن يكون فاعلاً ، أو مفعولاً فيكون مصدرًا قد انتصب به ، كقولك « ضربت ضرباً » ، ويقال له : المفعول المطلق ، أو مفعولاً به ، كقولك : « ضربت زيدا » ، أو ظرفاً مفعولاً فيه ، زماناً أو مكاناً ، كقولك : « خرجت يوم الجمعة » ، ووقفت أمامك » ، أو مفعولاً معه ، كقولنا : « جاء البرد والطيلة »^(٢) ، و « لو تركت الناقة وفصيلها لرضعها » ، أو مفعولاً له ، كقولك : « جئتُك إكراماً لك » ، وفعلت ذلك إرادة الخير بك » ، وكقوله تعالى : « مَنْ يَفْعَلْ ذَلِكَ ابْتِغَاءَ مَرْضَاةِ اللَّهِ فَسَوْفَ نُؤْتِيهِ أَجْرًا عَظِيمًا » (النساء / ١١٤) ، أو بأن يكون منزلاً من الفعل منزلة المفعول ، وذلك في خبر « كان وأخواتها » ، والحال والتمييز المنتصب عن تمام الكلام مثل « طاب زيد نفساً ، وحسن وجهاً ، وكرم أصلاً » ، ومثله الاسم المنتصب على الاستثناء كقولك : « جاءني القوم إلا زيدا » ، لأنه من قبيل ما ينتصب عن تمام الكلام .

وأما تعليق الحرف بها ، فعلى ثلاثة أضرب ، أحدهما أن يتوسط بين الفعل والاسم مثل : « مررت بزيد » ، والمفعول معه وفعله « لو تركت الناقة وفصيلها » ، وإلا في الاستثناء ، والضرب الثاني : « ما يتعلق به العطف » ، « جاءني زيد وعمرو » ، والضرب الثالث : تعلق بمجموع الجملة كتعلق حرف النفي والاستفهام والشرط والجزاء بما يدخل عليه ، وذلك أن من شأن هذه المعاني أن تتناول ما يتناوله بالتقييد ، وبعد أن يسند إلى شيء ، معنى ذلك : أنك إذا قلت « ما خرج زيد » و « ما زيد خارج » لم يكن النفي الواقع بها متناولاً الخروج على الإطلاق ، بل الخروج واقعا من (زيد) ومسنداً إليه ..^(٣)

(١) معنى (تمام الاسم) : أن يكون فيه ما يمنع من الإضافة ، وذلك بأن يكون فيه نون التثنية كقولنا : « قفيزان بُرٌّ » ، أو نون جمع ، كقولنا : « عشرون درهماً » ، أو تنوين كقولنا : « راقودٌ نخلًا » (الراقود : وعاء كاللذن ، مستطيل أسفله ، داخله مطلى بالقار) ، و « في السماء قنتر راحة سحابها » ، أو تقدير تنوين ، كقولنا : « خمسة عشر رجلاً » .

(٢) الطيلة : جمع طيلس وهو الثوب الخلق (القديم) . فارسية معربة .

(٣) عبد القاهر الجرجاني — دلائل الإعجاز ، ص ٧٥٥ .

والمسند إليه والمسند ، من المصطلحات التي استخدمها سيبويه (ت ١٨٠ هـ) في كتابه ، يقول : « هذا باب المسند والمسند إليه » ، وهما ما لا يُغني واحد منهما عن الآخر ولا يجد المتكلم منه بُدًا ، فمن ذلك الاسم والمبنى عليه ، وهو قولك « عبد الله أخوك » ، ومثل ذلك ، قولك « يذهب عبد الله » ، فلا بد للفعل من الاسم ، كما لم يكن للاسم الأول بُدٌ من الآخر في الابتداء ، ومما يكون في منزلة الابتداء ، قولك : « كان عبد الله منطلقا » ، و « ليت زيدا منطلق » ، لأن هذا يحتاج إلى ما بعده ، كاحتياج المبتدأ إلى ما بعده « (١) » .

ولم يأخذ النحويون البصريون بمصطلحي « المسند إليه والمسند » بعد سيبويه ، وإن أداروهُما في كتبهم ، واستعملوا ما يقابلها من « مبتدأ وخبر » ، أو « فعل وفاعل » ، وتمسك الكوفيون بالمصطلحين وكذا البلاغيون الذين يرون في « المسند إليه والمسند » تعبيراً بلاغياً لا يتوافر لمصطلحي « المبتدأ والخبر » ، و « الفعل والفاعل » ، فجملة « زيدٌ منطلق » تتكون من مسند إليه « زيد » ومسند « منطلق » ، وإسناد الانطلاق إلى زيد له خصوصية لا تتحقق لو قلنا « عمرو منطلق » فلكلٍ منهما مفهومه للانطلاق الذي يؤدي إلى طريقة معينة في الانطلاق ، وطبيعة معينة للانطلاق ، تؤدي إلى تشكيل إحساسنا بهذا الانطلاق الذي يتغير بتغير القائم به ، « المسند إليه » . وهذا ما يهم البلاغة بالدرجة الأولى . وكذا الشأن في « ينطلق زيد » .. الخ .

(١) سيبويه — الكتاب — ٢٣/ ١ ، تحقيق عبد السلام هارون ، ط الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٧ م .

وسأستعمل هنا مصطلح المسند إليه^(١)، والمسند^(٢) معتمداً على شهرة إعرابهما في المذهب البصري .

ثانياً : الجملة النحوية :

الجملة نحوية في أبسط تكوينها عند النحاة ، إما أن تكون اسمية وإما فعلية وبينهما فرق^(٣) ، وهي في داخل السياق ، إما أن تكون مستقلة قائمة بذاتها ، لا

(١) المسند إليه :

يكون المبتدأ : الذي له خبر ، كقوله تعالى : « وَلَآخِرَةُ خَيْرٌ لَّكَ مِنَ الْأُولَى » (الضحى / ٤) ، ويكون ما أصله المبتدأ ، كاسم « كان وأخواتها » كقوله تعالى : « مَا كَانَ مُحَمَّدٌ أَبَا أَحَدٍ مِنْ رِجَالِكُمْ .. » (الأحزاب / ٤٠) ، واسم إن ، كقوله تعالى : « إِنَّ الَّذِينَ يَرْمُونَ الْمُحْصَنَاتِ الْفَاحِشَاتِ الْمُؤْمِنَاتِ ، لَعُنُوا فِي الدُّنْيَا وَالْآخِرَةِ ، وَلَهُمْ عَذَابٌ عَظِيمٌ » (النور / ٢٣) ، ويكون فاعلاً للفعل التام وشبهه (كاسم الفاعل وللصفة المشبهة) ، ويكون نائب فاعل ، كقوله تعالى : « فَلَمَّا جَاءَهُمُ الْحَقُّ مِنْ عِنْدِنَا قَالُوا : لَوْلَا أُوتِيَ بَشَرٌ مِثْلُ مَا أُوتِيَ مُوسَى ، أَوْ لَمْ يَكُنْ لَهُمْ آيَاتٌ مِنْ رَبِّهِمْ لَفَظَّوْا بِهِمْ ، وَلَمَّا جَاءَهُمُ الْحَقُّ مِنْ رَبِّهِمْ كَانُوا لِلْحَقِّ لَا أُجِدْنَ خَيْرًا مِنْهَا مُنْقَلَبًا » (الكهف / ٣٦) .

(٢) المسند :

ويكون الفعل العام ، كالمثال السابق ، واسم الفعل (وهو لفظ قام مقام الأفعال الدالة على معنى الفعل ، ويعمل عملها . ويكون بمعنى فعل الأمر وهو الكثير منها « مه » بمعنى « اكف » و « آمين » بمعنى « استجب » ، ويكون بمعنى الماضي مثل « شتان » بمعنى « اترق » و « هيات » بمعنى « تعذ » ، بمعنى فعل المضارع ، مثل « أوه » بمعنى « أتوجع » و « وى » بمعنى « أعجب » . انظر : شرح ابن عقيل (٣٠٢ / ٢٠) . ويكون المسند خبراً للمبتدأ ، كقوله تعالى : « النَّالُ وَالتَّنُونَ زِينَةُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا » (الكهف / ٤٦) ، ويكون المبتدأ المكتفى بمرفوعه ، وهو كل وصف ، (اسم الفاعل أو اسم المفعول أو الصفة المشبهة) اعتمد على استفهام أو نفي ، ورفع فاعلاً ظاهراً ، أو ضميراً منفصلاً ، ويتم الكلام به ، ومنه قوله تعالى : « أَزَاغِبْ أَتَتْ عَنْ آلِهَتِي يَا إِبْرَاهِيمَ » (مريم / ٤٦) ، فراغب مسند (مبتدأ) ، والضمير (أنت) مسند إليه فاعل سُدَّ مَسَدُ الْخَبَرِ ، ويكون المسند ما أصله خبر المبتدأ ، كخبر كان وأخواتها كقوله تعالى : « وَإِنَّ اللَّهَ رَبِّي وَرَبُّكُمْ فَاعْبُدُوهُ ، هَذَا صِرَاطٌ مُسْتَقِيمٌ » (مريم / ٣٦) ، كما يكون في المفعول الثاني لظن وأخواتها ، كقوله تعالى : « مَا أَظُنُّ السَّاعَةَ قَائِمَةً » (الكهف / ٣٦) ، و « قائمة » : مسند لأنها المفعول الثاني لـ « أظن » وهو خبر في الأصل ويكون المسند المفعول الثالث لـ « أرى » وأخواتها ، مثل « أريتك العلم نافعاً » ، ويكون المصدر النائب عن فعل الأمر ، كقوله تعالى : « وَبِالْوَالِدَيْنِ إِحْسَانًا » (البقرة / ٨٣) .

(٣) لعل الفرق الواضح بين الجملتين ، أن الأولى إذا تكونت من اسمين مرفوعين ، دلت على الدوام والاستمرار ، بخلاف الثانية ، فإنك إذا قلت : « زهد يفكر » دل ذلك على أن صفة التفكير خاصة

تحتاج إلى أن تتعلق بما قبلها أو بعدها ، وإما أن تكون غير مستقلة متعلقة بما قبلها .

٢- حالتها :

(أ) الجملة المستقلة :

منها : ١- الجملُ المُستأنفةُ :

وهي الجملة التي تفتتح الكلام — سواء لم يسبقها أى كلام أو سبقها وانتهى وابتدأت هي كلاما جديدا ، وهي إما اسمية مثل قوله تعالى : « كُلْ نَفْسٍ ذَائِقَةً الْمَوْتِ » (آل عمران / ١٨٥) ، وقول أبى تمام فى مدح خالد بن يزيد الشيباني :

فَالجَوْجُ جَوِّىٌّ، إِنْ أَقَمْتَ بِغِبْطَةٍ . وَالْأَرْضُ أَرْضِيٍّ وَالسَّمَاءُ سَمَائِيٍّ
٢٠/٢١/١ .

ومن أمثلة الجملة المستأنفة الفعلية ، قوله تعالى : « اهْدِنَا الصِّرَاطَ الْمُسْتَقِيمَ » ، وقول أبى تمام فى مدح محمد بن حسان الضبي :

لَا تُسْقِنِي مَاءَ الْمَلَامِ فَإِنِّي صَبٌّ قَدْ اسْتَعَذَبْتُ مَاءَ بُكَائِي
٢/٢٥/١

٢- الجملة الحوارية :

هي الجملة المحاب بها فى حوار قصصى ، أو المردود بها على استفهام فى كلام متصل مثل قوله تعالى : « هَلْ عَلِمْتُمْ يُّوسُفَ وَأَخِيهِ إِذْ أَنْتُمْ بَجَاهِلُونَ ، قَالُوا : أَيْنَكَ لَأَنْتَ يُّوسُفُ ، قَالَ : أَنَا يُّوسُفُ ، وَهَذَا أَخِي قَدْ مَنَّ اللَّهُ عَلَيْنَا ، إِنَّهُ مَنْ يَتَّقِ وَيَصْبِرْ فَإِنَّ اللَّهَ لَا يُضِيعُ أَجْرَ الْمُحْسِنِينَ » (يوسف / ٨٩ و ٩٠) .

== من خواصه ، تلازمه فى الماضى والحاضر والمستقبل ، أما إذا قلت « فُكِّرْ زيد » تكون ربطت التفكير عنده بالزمن الماضى ، وكذا « يفكر » فى الحاضر و « سيفكر » فى المستقبل — وهناك فرق آخر ، فحين نقول « سافر زيد » أفدت أن السفر حَدَثَ فعلا ، بو « يسافر زيد » أفدت أنه ينضم سفره الآن ، و « سافر زيد » أفدت أنك تطلب منه سفراً لم يتم ، وذلك بخلاف قولك « زيد مسافر » فقد أخبرت أن سفره لا ينقطع ، ومن هنا كانت الْحِكْمُ والأمثال السائرة تصاغ دائما فى الجمل الاسمية .

وكقول أى تمام يرثى غالب بن السعدى :

وَقُلْتُ أَخِي ، قَالُوا : أَخْ ذُو قَرَابَةِ فَقُلْتُ : وَلَكِنَّ الشُّكُولَ أَقَارِبُ
٣/ ٤١/ ٤

٣- الجملة المعترضة :

وهى الجملة التى تعترض كلاما ، وتدخل فى أثناؤه أو تضاعيفه ، لإفادة الكلام تقوية وتسديداً أو تحسيناً، كقوله تعالى : « وَإِذَا بَدَلْنَا آيَةً مَكَانَ آيَةٍ — وَاللَّهُ أَعْلَمُ بِمَا يُنْزِلُ — قَالُوا : إِنَّمَا أَنْتَ مُفْتَرٍ » . (النحل / ١٠١) .

يَوْمَ الْفِرَاقِ لَقَدْ خُلِقْتَ عَظِيمًا وَتَرَكْتَ جِسْمِي — لَأَسْقِيَتْ — سَقِيمًا
١/ ٥٣٩/ ٤

٤- الجملة المُفسِّرة :

وهى الجملة الكاشفة لحقيقة ما بعدها، مثل قوله تعالى : « إِنَّ مَثَلَ عِيسَى عِنْدَ اللَّهِ كَمَثَلِ آدَمَ، خَلَقَهُ مِنْ تُرَابٍ ثُمَّ قَالَ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ » (آل عمران / ٥٩) فجملة « خلقه من تراب » وما بعده ، تفسير ، أى : شأن عيسى كشأن آدم فى الخروج عن مألوف العادة .

وكقول أى تمام فى الغزل :

وَهَلْ كَانَ لِي فِي الْقُرْبِ عِنْدَكَ رَاحَةٌ وَوَصْلُكَ سَهْمُ الْبَيْنِ فِي الشَّرْقِ وَالْعَرَبِ ؟
جملة « ووصلك سهم البين » تفسر افتقاده للراحة فى قربها وهى مواصلة .
٣/ ١٥٤/ ٤

٥- الجملة المعطوفة على إحدى الجمل السابقة :

(ب) الجملة المتعلقة بغيرها :

١- جملة الخبر :

وهى الجملة المتممة للجملة الاسمية ومثل قوله تعالى : « الرحمن ، عَلَّمَ الْقُرْآنَ خَلَقَ الْإِنْسَانَ عَلَّمَهُ الْبَيَانَ » (الرحمن / ١-٤)

وقول أئى تمام فى مدح أئى الحسن محمد بن الهيثم :

تَكَثَّرَتْ فَرِيدَةٌ مَدَامِيعَ لَمْ يُنْظَمِ وَالذَّمْعُ يَحْمِلُ بَعْضَ ثِقَلِ الْمُعْزَمِ
١٧/ ٢٤٨/ ٣

٢- الجملة الواقعة فاعلا أو نائب فاعل :

(أ) الواقعة فاعلا :

وهى المسبوقه بأن المصدرية ، أو أنّ ، أو ما المصدرية ، مثل قوله تعالى : « ثُمَّ
بَدَأَ لَهُمْ مِنْ بَعْدِ مَا رَأَوُا الْآيَاتِ لِيَسْجُتْنَهُ حَتَّىٰ جِئَ » (يوسف / ٣٥) ،
فجملة « يَسْجُتْنَهُ » مؤولة بمصدر مرفوع فاعل ، والتقدير : بَدَأَ لَهُمْ سِجْنَهُ

وكقول أئى تمام يمدح محمد بن عبد الملك الزيات ، ويعاتبه :

لَهَانَ عَلَيْنَا أَنْ نَقُولَ وَتَفْعَلَا وَتَذْكُرَ بَعْضَ الْفَضِيلِ عَنْكَ وَتُفَضِّلَا
١٠/ ٩٨/ ٣

والتقدير « هان القول علينا » .

(ب) الواقعة نائب فاعل :

وهى تأتى بعد « قيل » ومع « كيف » مثل قوله تعالى : « قِيلَ ادْخُلِ الْجَنَّةَ
قَالَ : يَا أَيُّهَا الْقَوْمُ يَظُنُّونَ » (يس / ٢٦) ، جملة « ادْخُلِ الْجَنَّةَ » فى محل رفع
نائب فاعل لقيل^(١) .

وكقول أئى تمام فى مدح نوح بن عمرو السكسكى :

مَا زَالَ يُبْرِمُهُنَّ حَتَّىٰ إِنَّهُ لَيَقَالَ : مَا خَلَقَ إِلَّا اللَّهَ سَحِيلًا^(٢)
٢٢/ ٧٠/ ٣

(١) المقصود بالخطاب هنا : حبيب النجار الذى ورد ذكره فى آية (٢٠ من سورة يس) « وَجَاءَ مِنْ أَقْصَى الْمَدِينَةِ رَجُلٌ يَسْتَأْذِنُ » ، وكان قد آمن بالرسول ومنزله بأقصى المدينة (تفسر الجلالين / ٥٨٠) ، ط دار المعرفة ، بيروت .

(٢) السَّحِيلُ : الحبل غير المبروم ، على قوة واحدة .

٣- الجملة الواقعة مفعولا به :

وهي التي تُؤَوَّلُ بكلمة تقع مفعولا به ، كقوله تعالى : « وَأَوْحَيْنَا إِلَيْهِ أَنْ اصْنَعْ
الْفُلْكَ بِأَعْيُنِنَا وَوَحَيْنَا »
(المؤمنون / ٢٧) .

وكقول أبي تمام في الفخر :

بِلَادٍ أَفْقَدْتُنِيهَا هَنَاتٍ يُشَيِّبُ كَرَهَا مَنْ لَا يَشَيِّبُ
١٣/ ٥٥٥/ ٤

٤- الجملة الواقعة حالا :

وذلك مثل قوله تعالى : « لَا تُقْرَبُوا الصَّلَاةَ وَأَنْتُمْ سُكَارَى ، حَتَّى تَعْلَمُوا
مَا تَقُولُونَ » (النساء / ٤٣) ، و « قَالُوا أَلَمْ نَكُنْ لَكَ وَاتِّبَعَكَ الْأَرْدَلُونَ »
(الشعراء / ١١١) .

وكقول أبي تمام في مدح محمد بن عبد الملك الزيات :

يَعْتَشُونَ لَيْكَ وَضَوْءُ الرَّأْيِ قَائِدُهُ خَلِيفَةُ إِمَامٍ آرَاهُ شُهْبُ
٣٥/ ٢٥١/ ١

٥- الجملة التابعة (نعتا أو عطفا أو توكيدا أو بدلا) :

(أ) جملة النعت :

مثل قوله تعالى : « مِنْ قَبْلِ أَنْ يَأْتِيَ يَوْمٌ لَا نَنْجُو فِيهِ وَلَا خُلَّةٌ^(١) وَلَا شَفَاعَةٌ »
(البقرة / ٢٥٤) .

وكقول أبي تمام في مدح المعتصم :

لَيْسَتْ لَهُ تُحَدِّغُ الْحُرُوبَ رَحَارِفًا فَرَّقْنَ بَيْنَ الْهَضْبِ وَالْأَوْعَالِ
٣٠/ ١٣٧/ ٣

(١) الخُلَّةُ : الصداقة .

(ب) جملة العطف :

مثل قوله تعالى : « مَنْ يُضِلِلِ اللَّهُ فَلَا هَادِيَ لَهُ ، وَيَذَرُهُمْ فِي طُغْيَانِهِمْ يَعْمَهُونَ »
(الأعراف / ١٨٦)

وكقول أبي تمام في مدح محمد بن يوسف الطائي :
وَقَائِمٌ عَذَبَتْ أَنْبَارُهَا وَحَلَّتْ حَتَّى لَقَدْ صَارَ مَهْجُورًا لَهَا الشُّهُدُ
٤٩/ ٢١/ ٢

(ج) جملة التوكيد :

مثل قوله تعالى : « فَمَهِّلِ الْكَافِرِينَ أَمْهِلْهُمْ رُوَيْدًا » .
(الطارق / ١٧)

وكقول أبي تمام يمدح أبا المنيث الرافقي :
كَرِيمٌ مَتَى أَمْدَحُهُ أَمْدَحُهُ وَالْوَرَى مَعِي ، وَمَتَى مَالُمْتُه لُمْتُه وَحَدَى
٣٣/ ١١٦/ ٢

(د) جملة البدل :

بدل كل من كل : مثل قوله تعالى : « بَلْ قَالُوا مِثْلَ مَا قَالَ الْأَوَّلُونَ ، قَالُوا :
أَيُّدَا يَشْتَا وَكُنَّا تُرَابًا وَعِظَامًا إِنْ أُنْمِئْتُوُنَ »
(المؤمنون / ٨٠ و ٨١)

بدل بعض من كل : مثل قوله تعالى : « وَاتَّقُوا الَّذِي أَمَدَّكُمْ بِمَا تَعْلَمُونَ ،
أَمَدَّكُمْ بِالْعَآمِ وَبِزَيْنٍ ، وَجَنَآتٍ وَعُيُونٍ » (الشعراء / ١٣٢-١٣٤) .

بدل اشتغال : مثل قوله تعالى : « وَجَاءَ مِنْ أَقْصَى الْمَدِينَةِ رَجُلٌ يَسْعَى ،
قَالَ : يَا قَوْمِ : اتَّبِعُوا الْمُرْسَلِينَ ، اتَّبِعُوا مَنْ لَا يَسْأَلُكُمْ أَجْرًا وَهُمْ مُهْتَدُونَ »
(يس / ٢٠ و ٢١)

وكقول أبي تمام في مدح بني عبد الكريم الطائيين (بدل كل من كل) :
لَيْنٌ أَصْبَحَتْ مَيْدَانُ السَّوْفَى لَقَدْ أَصْبَحَتْ مَيْدَانُ الْهُمُومِ^(١)
٣/ ١٦٠/ ٣

(١) السَّوْفَى : جمع سافية ، وهي الريح التي تسفى التراب .

٦- جملة الشامة :

مثل قوله تعالى : « وَبَشِّرِ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ أَنَّ لَهُمْ جَنَّاتٍ تَجْرَى مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ » (البقرة / ٢٥) ، و « فَوَيْلٌ لِلْمُصَلِّينَ الَّذِينَ هُمْ عَنْ صَلَاتِهِمْ سَاهُونَ » (الماعون / ٤ و ٥) .

وكقول ألى تمام يفخر بقومه عن انصرافه من مصر :

تَصَدَّتْ وَجِبُلُ الْيَمِينِ مُسْتَحْصِلَةٌ شَرْرُ
وَقَدْ سَنِبَلُ التُّودِيعِ مَا وَغَرِ الْهَجْرُ

١/ ٥٦٧/ ٤

وقوله يمدح أبا سعيد ، ويسميحه لأنسان تحمل به عليه ، وأراد أن يعرفه :

قُلْ لِلْأَمِيرِ الْأَرْحَمِيِّ الَّذِي كَفَاهُ لِلْبَادِي ، وَلِلْحَاضِرِ
لِتَجْرِكَ الْأَيَّامُ مَتَدَوِّحِهِ مَسْرِدُ الْغُودَى الْمُنَاصِرِ

٢/ ١٦١/ ١ و ٢

٧- جملة الإضافة :

وهى الجملة التى تضاف إلى طرف ، مثل (إذ وإدا وسيت وحين) مثل قوله تعالى : « وَإِذْ قُلْنَا لِلْمَلَائِكَةِ اسْجُدُوا لِآدَمَ فَسَجَدُوا إِلَّا إِبْلِيسَ » (البقرة / ٣٤) ، وقوله تعالى : « فَإِذَا انشَقَّتِ السَّمَاءُ فَكَانَتْ وَرْدَةً دَالِدَاهَا » (الرحمن / ٣٧) ، وقوله تعالى : « ثُمَّ أفيضوا مِنْ خَيْثُ أَفَاضَ النَّاسُ واستغفروا الله » (البقرة / ١٩٩) ، وقوله تعالى : « وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ يُرِيحُونَ وَحِينَ يُسْرِحُونَ » (النحل / ٦) .

وكقول ألى تمام يمدح المعتصم :

فَكَانَمَا احْتَالَتْ عَلَيْهِ نَفْسُهُ إِذْ لَمْ تَنْلُهُ حِيلَةُ الْمُحْتَالِ

٥٢/ ١٤٠/ ٣

وقوله فى عتاب الحسن بن وهب :

أَجِينَ قُمْتُ مِنَ الْأَيَّامِ فِي كَبِدِ
وَأَفْسَدْتُكَ عَلَى إِخْوَانِكَ النَّعَمِ ؟
كَمَا أَثَارَ بِنَارِ الْمُوقِدِ الْعَلَمِ

١٣ و ١٢/ ٤٨٩/ ٤

٨- جملة جواب الشرط :

وهي الجملة المترتبة على المقدمة المتمثلة في فعل الشرط ، ولها أدوات كثيرة .
كقوله تعالى : « قُلْ إِنْ كُنْتُمْ تُحِبُّونَ اللَّهَ فَاتَّبِعُونِي يُحْبِبْكُمُ اللَّهُ وَيَغْفِرْ لَكُمْ ذُنُوبَكُمْ وَاللَّهُ غَفُورٌ رَحِيمٌ » (آل عمران ٣١) .

وكقول أنى تمام في هجاء عياش الحضرمي :

إِنْ كُنْتُ فِي الْمَطْلِ ذَا صَبْرٍ وَذَا جَلْدٍ فَلَسْتُ فِي الدَّمِّ ذَا صَبْرٍ وَذَا جَلْدٍ
١٧/ ٣٣٩/ ٤

٩- جملة جواب القسم :

وهي كجملة جواب الشرط ، متعلقة بالقسم ، مثل قوله تعالى : « قَالُوا تَاللَّهِ تَفْتَأُ تَذَكَّرُ يُوسُفُ ، حَتَّى تَكُونَ حَرَضًا » (يوسف ٨٥) .

وكقول أنى تمام يمدح عبد الملك الزيات :

وَوَاللَّهِ مَا آتَيْكَ إِلَّا قَرِيبَةً وَآتَى جَمِيعَ النَّاسِ إِلَّا تَقْلًا
٢٣/ ١٠٣/ ٣

١٠- الجملة المعطوفة على إحدى الجمل السابقة :

« ثالثا : الجملة الشعرية :^(١) »

هي الجملة التي وضع ضوابطها النحلة ، وحين وظفها الشعراء أضفوا عليها قدرا من المرونة كي تستوعب دَفَقَتَهُمُ الشعرية ، فلم يلتزموا — أحيانا — بأن تكون القافية نهاية البيت والجملة تجلوزوها إلى الأبيات التالية لِيُنْهَوِا الجملة التي بدءوها في البيت الثاني أو الثالث ، بل ، ووصلوا بها إلى البيت السابع ، بغض النظر عن مقولة : إن البيت هو الوحدة الدلالية للحكاملة ، وأن القافية قفلها .

(١) انظر كتاب « الجملة في الشعر العربي » للدكتور محمد حماسة عبد اللطيف ، ط مكتبة الخانجي ، القاهرة ، الأول ، ١٩٩٠ م .

وَهُمُ الْجُمْلَةُ الشَّعْرِيَّةُ أَنْ تَحَافِظَ عَلَى إِتْمَامِ الصُّورَةِ الَّتِي رَسَمَهَا الشَّاعِرُ مِثْلَمَا تَعَدَّدَتِ الْآيَاتُ ، أَيْ هَذَا فَقَطْ ، بَلْ قَدْ تَحْتَوِي الْجُمْلَةُ عَلَى عِدَّةِ جُمَلٍ صَغِيرَةٍ فِي دَاخِلِهَا قَبْلَ أَنْ تَنْتَهِيَ .

الْجُمْلَةُ الشَّعْرِيَّةُ لَا تَوْجَدُ إِلَّا فِي الْعَمَلِ الْفَنِيِّ ، ذَلِكَ الْمَسْمُوحُ فِيهِ بِمَا لَا يَسْمَحُ بِهِ فِي الْخُطَابِ الْعَادِيِّ .

الْجُمْلَةُ الشَّعْرِيَّةُ جُمْلَةٌ تَوْضِيحٌ أَنَّ لِلشَّعْرِ سَبْكُهُ ، وَلِلشَّاعِرِ لُغَتُهُ وَلِلْفَنِّ أَسْلُوبُهُ الَّذِي قَدْ يَصْطَلِمُ مَعَ الضَّوَابِطِ النُّحْوِيَّةِ .

الْجُمْلَةُ الشَّعْرِيَّةُ تَلْتَزِمُ بوزن البيت ، وَلَا تَفْرُطُ فِي إِيقَاعِهِ ، فَالْإِيقَاعُ الصَّوْقِيُّ وَأُمُوجُهُ جُزْءٌ مِنْ تَشْكِيلِ الْبَيْتِ ، وَلَكِنَّهَا فِي سَبِيلِ الْحِفَافِ عَلَى الْإِيقَاعِ النَّفْسِيِّ تَتَجَاوَزُ الْبَيْتَ وَقَافِيَتَهُ ، وَتَنْتَقِلُ إِلَى نِهَآيَةِ التَّشْكِيلِ الَّذِي بَدَأَتْهُ حَتَّى تُكْمِلَهُ .

الْجُمْلَةُ الشَّعْرِيَّةُ تَوْضِيحُ الْمَفَارِقَةِ بَيْنَ إِنْشَادِ الشَّعْرِ وَقِرَاءَتِهِ ، فَإِنْشَادُ الْقَصِيدَةِ — الْعُمُودِيَّةُ — يُعَلَى مِنْ شَأْنِ الْإِيقَاعِ الْمُرْتَبِطِ بِالْبَيْتِ عَلَى حِسَابِ الْمَدْلُولِ ، فَيَقْطَعُ الْجُمْلَةُ الشَّعْرِيَّةُ الْمَمْتَدَّةُ إِلَى آيَاتٍ ، يَقْطَعُهَا إِلَى وَقْفَاتٍ عِنْدَ الْقَافِيَةِ ، أَمَّا الْقِرَاءَةُ الصَّامِتَةُ فَتَقْلِلُ مِنْ ضَجِيجِ الْقَافِيَةِ بَغْيَةَ الْوَصُولِ إِلَى نِهَآيَةِ الْجُمْلَةِ الشَّعْرِيَّةِ ، لِتُكْمَلَ الْفِكْرَةُ فِي ذَهْنِ الْقَارِئِ .

وَشَيْءٌ مِنْ هَذَا — كَانَ سَبَبًا مِنْ أَسْبَابِ نَشُوءِ الشَّعْرِ الْحُرِّ .

مَعَ الْجُمْلَةِ الشَّعْرِيَّةِ تَلْعَبُ الْقَافِيَةُ دَوْرَيْنِ ، دَوْرًا إِيْقَاعِيًّا وَآخَرَ دَلَالِيًّا ، الْإِيقَاعِيُّ بِكُونِهَا قَفْلًا لِلْبَيْتِ ، وَالدَّلَالِيُّ بِكُونِهَا جُزْءًا مِنْ جُمْلَةٍ طَوِيلَةٍ .

وَكَانَ أَبُو تَمَامٍ مُلْتَزِمًا بِاسْتِيفَاءِ أَرْكَانِ الْجُمْلَةِ النُّحْوِيَّةِ وَلَكِنَّهُ كَانَ مُخْلِصًا لِدَقِيقَتِهِ الشَّعْرِيَّةِ ، لَا يَسْتَطِيعُ أَنْ يَوْقِفَ انْطِلَاقَهَا فَيَأْتِيَ بِالمُسْنَدِ إِلَيْهِ ، ثُمَّ يَمُرُّ فِي الْبَيْتِ وَيَتَجَاوِزُهُ إِلَى غَيْرِهِ وَغَيْرِهِ إِلَى أَنْ تَكْتَمَلَ الصُّورَةُ الَّتِي يَرَسُمُهَا ، فَيَغْلِقُ الْجُمْلَةَ بِالمُسْنَدِ ، أَوْ بِجَوَابِ الشَّرْطِ ، أَوْ بِالصِّفَةِ إِنْ كَانَ بَدَأَهَا بِالمُوصُوفِ ... الخ .

وَأَطْوَلُ جُمْلَةٍ شَّعْرِيَّةٍ فِي دِيْوَانِ أَبِي تَمَامٍ اسْتَفْرَقَتْ سَبْعَةَ آيَاتٍ ، وَأَقْصَرُهَا اسْتَفْرَقَ بِيْتَيْنِ بَدَأَ أَبُو تَمَامٍ جُمْلَتَهُ الشَّعْرِيَّةَ تِلْكَ بِالمُسْنَدِ إِلَيْهِ ، وَبَعْدَ سِتَّةِ آيَاتٍ أَغْلَقَ الْجُمْلَةَ بِالمُسْنَدِ .

يقول في مدحه أبا عبد الله حفص بن عمر الأزدي ، بادئا صورته بالمسند إليه ، قائلا :

- ١- وَأَنْتَ وَقَدْ مَجَّتْ خُرَاسَانَ دَاءَهَا
 - ٢- وَأَوْبَاشَهَا خَزَرَ إِلَى الْعَرَبِ الْأَلَى
 - ٣- لَيْلِيَ بَاتَ الْعِزُّ فِي غَيْرِ نَيْتِهِ
 - ٤- وَمَا قَدَّزُوا إِذْ يَسُحُبُونَ عَلَى الْمُنَى
 - ٥- وَرَأَوْا مَوَدَّمَ الْإِسْلَامِ لَا مِنْ جَهَائِلِهِ
 - ٦- فَمَجَّوْا بِهِ سَمًا وَصَابَا ، وَلَوْ نَأَتْ
- وقد نَغَلَتْ أَطْرَافُهَا تَعَلَّ الْجَلْدُ (١)
لِكَيْمَا يَكُونَ الْحُرُّ مِنْ حَوْلِ الْعَبْدِ (٢)
وَعُظْمُ وَغْدُ الْقَوْمِ فِي الزَّمَنِ الْوَعْدِ
بُرُودُهُمْ إِلَّا وَارِثَ الْبُرْدِ (٣)
وَلَا خَطَا بَلْ حَاوَلُوهُ عَلَى عَمْدِ
سُيُوفِكَ عَنْهُمْ كَانَ أَحْلَى مِنَ الشُّهْدِ (٤)

ثم ينهيا بالمسند قائلا :

- ٧- (صَمَمْتُ إِلَى فَخْطَانٍ عَدَلَانٍ كُلَّهَا) وَلَمْ يَجْلُوا إِذْ ذَاكَ مِنْ ذَاكَ مِنْ بُدْ
٢ / ١٢١ و ١٢٢ / ١٧ - ٢٣

ومثلها ولكن في أربعة أبيات ، ورد في مدح إسحاق بن إبراهيم المعصبي (٥) .

كل تكررت هذه الظاهرة في شكل بيتين (٦) .

وقد يسبق أبو تمام مقول القول بمقدمات معطوف بعضها على بعض إلى أن يغلق الصورة بنص القول الذي أعلن أنه يريد أن يقوله .

وذلك في مدح أبي سعيد الثغري مثلا ، يقول :

- ١- سَأَقُولُ قَوْلَةَ نَاصِيحٍ لَكَ يَتَّبِعِي قَلْبًا تَقِيًّا أَفِي رِضَاكَ نَظِيفًا (٧)

(١) نغل الجلد : تشقق وفسد ، ونغل القلب : احتوى على الضغينة .

(٢) الخَزَرُ : ضيق العينين وضيق الخلق والدهاء .

(٣) يسحبون بُرودهم على الأمانى : يتمنون أمرا فيظنون أنه حق ، ووارث البرد : يعنى الخليفة ، لأن برد النبي ﷺ كان عند بنى العباس :

(٤) مَجَّوْا سَمًا وَصَابَا : لفظوا السم والتر .

(٥) الديوان — ١ / ٢٣٦ / ١١ - ١١ .

(٦) في هجاء عياش ، الديوان — ٤ / ٣١٣ / ١ و ٢ ، وفي عتاب أبي القاسم ابن الحسن بن سهل —

٤٩٤ / ٤ و ٤٩٥ / ٥ و ٦ .

(٧) يتبعى : يميل إلى .

ثم يلتفت إلى مدح أبى سعيد ، قائلا :

- ٢- لَكَ هَضْبَةُ الْجِلْمِ الَّتِي لَوَّازَتْ
أَجَا إِذَا ثَقُلْتَ وَكَانَ خَفِيفًا
٣- وَحَلَاوَةُ الشَّيْمِ الَّتِي لَوَّازَتْ
خُلِقَ الزَّمَانُ الْفَدَمَ عَادَ ظَرِيفًا (١)
٤- وَأَرَاكَ فِي أَرْضِ الْأَعَادِي غَايِبًا
مَا تَسْتَفِيئُ يُسُوسَةً وَجُفُوفًا (٢)

ثم يعود إلى قوله الناصح التي يريد أن يقدمها وهي :

- ٥- إِنْ كَانَ بِالرَّوَجِ ابْتَسَى الْقَوْمُ الْعَلَا
أَوْ بِالتَّقَى صَارَ الشَّرِيفُ شَرِيفًا
٦- فَعَلَامَ قَدَمٍ - وَهُوَ زَانٍ - عَامِرٌ
وَأَمِيطَ عُلُقَمَةً وَكَانَ عَفِيفًا (٣)
٢ / ٣٨٧ و ٣٨٨ / ٤٦ - ٥٢

وقد تكون الجملة جملة عطف ، ولكنه يفصل بين المعطوف والمعطوف عليه بجملة حال طويلة .

يقول في مدح أبى سعيد الثغرى .

- ١- لَقَدْ انْصَعَتْ / وَالشَّتَاءُ لَهُ وَجْهٌ
سَ يَرَاهُ الْكُمَاةُ جَهْمًا قَطُوبًا (٤)
٢- طَاعِنًا مَنَحَرَ الشَّمَالِ ، مُتَبِخًا
لِبِلَادِ الْعَدُوِّ مَوْتًا جُنُوبًا (٥)
٣- فِي لَيَالٍ تُكَادُ تُبْقَى بِخُدِّ الشَّمْسِ
سَبْرَاتٍ إِذَا الْحُرُوبُ أَيْخَتْ
سَي مِنْ رِيحِهَا الْبَلِيلُ شُحُوبًا (٦)
هَاجَ صَيْبُهَا فَكَانَتْ حُرُوبًا (١)

(١) العدم : الأحق ..

(٢) البيوسة : شدة الدين .

(٣) يقول : ليس كل من قال : إني تقى ناسك كان شجاعا يصلح لأن تُفَرَّنَ إليه الجيوش ، وتناط به أمورهم ، وإلا فلماذا قدم الأعشى عامر بن الطفيل وكان زُتَاءً - على علقمة بن علاقة وكان عفيفا حين تنافرا إليه ، غير أن عامرا لما كان أشجع منه وأجمع لخصال الكرم والشرف ، من البذل والإطعام ولجوما فضله الأعشى وأخر صاحبه .

(٤) انصعت : مضيت .

(٥) أى : أن العدو في ناحية الشمال ، وأبو سعيد قد أتى إليهم من الجنوب .

(٦) البليل : الريح المشبعة بماء من المطر .

(٧) سَبْرَاتٍ : صفة للريح ، أى في غلواتها الباردات ، أَيْخَتْ الحرب : هدأت ، والصَيْبُ : شدة البرد ، والجمع : صنابر ، أى الريح تتولى حربهم إذا سكنت حُرُوبُكَ لهم .

٥- فَضَرَبْتُ الشَّتَاءَ فِي أَخَذَعِيهِ ضَرْبَةً غَادَرَتْهُ عَوْدًا رَكُوبًا^(١)

١٦٥/١ و ١٦٦/٢٩-٣٣

وقد تبدأ الجملة بفعل الشرط ، إلى أن تنتهى الصورة التى ترسمها يكون البيت الخامس قد جاء بجواب الشرط يُعْلِقُ الجملة .

يقول فى مدحه أبا سعيد ، وقد قدم مكة :

- ١- وَإِذَا كَانَ عَارِضُ الْمَوْتِ سَحًا حَضِيلاً بِالرَّدَى أَجَشَّ هَزِيمًا^(٢)
 - ٢- فِى ضِرَامٍ مِنَ الْوَعَى وَاشْتِعَالٍ تَحْسَبُ الْجَوَّ مِنْهُمَا مَهْمُومًا
 - ٣- وَاكْتَسَتْ ضُمُرُ الْجِيَادِ الْمَلَاكِي مِنْ لِبَاسِ الْهَيْجَا دَمًا وَحِيمًا^(٣)
 - ٤- فِى مَكْرٍ ثُلُوكَهَا الْحَرْبُ فِيهِ وَهِيَ مُقَوَّرَةٌ ثُلُوكُ الشَّكِيمَا^(٤)
 - ٥- قُمْتُ فِيهَا بِحُجَّةِ اللَّهِ لَمَّا أَنْ جَعَلْتَ السُّيُوفَ عَنْكَ حُصُومًا
- ٢٢٨/٣ و ٢٢٩/٣٨-٤٢

وتكررت هذه الظاهرة فى جمل شرطية طولها أربعة أبيات^(١) وثلاثة^(٢) وبيتان^(٣)، وقد يقدم جواب الشرط على فعله كقوله يرى القاسم بن طوق :

(١) الأخدعان : عرقان فى العنق ، يقال للرجل إذا كان شديدا صُلْبًا : إنه لشديد الأخدع ، عودا ركوبا : سهل الامتطاء .

(٢) السحابة السحاء : اللائمة صب المطر ، والموت الحُضِلُ : الموت المدمر .

(٣) الجياد الملاكي : الجياد الأصيلة الضامرة من العدو .

(٤) المَكْرُ : الهجوم ، الخيل المُقَوَّرَة : الضامرة .

(٥) وذلك فى عتاب الحسن بن وهب ٤/ ٤٨٩/ ١١-٨ ، وفى مدح إسحق بن إبراهيم المُصَنِّعِ ١/ ٢٣٦/ ١١-٨ ، ومدح المأمون ٣/ ١٥٧/ ٤٧-٣٣ ، ومدح أبى المغيث الرافقى ٢/ ١٢٩ و ١٣٠/ ١٨-٢١ ، ومدح خالد بن يزيد الشيباني ١/ ٤١٨/ ٣٦-٣٨ ، وعتاب أبى سعيد الثغرى ٤/ ٤٧٧/ ٥-٣ .

(٦) وذلك فى مدح خالد بن يزيد الشيباني ١/ ٤١٨/ ٣٦-٣٨ ، وفى عتاب أبى سعيد الثغرى ٤/ ٤٧٧/ ٥-٣ .

(٧) وذلك فى رثاء أبى نصر محمد بن حميد ٤/ ١٠٠/ ٩ و ١٠ و ٤/ ١٠٤/ ٢١ و ٢٢ ، ومدح المأمون ٣/ ١٥٤/ ٢٧ و ٢٨ ، والمعتصم ١/ ٨٩/ ٦٩ و ٧٠ و ٣/ ٨٠/ ٦ و ٧ ، والوائى ٣/ ٣٢٥/ ١٢ و ١٣ ، ومدح عبد الله بن طاهر ٣/ ٢٨٢/ ٨ و ٩ ، ومدح إسحاق بن إبراهيم ٣/ ١٦٧/ ٦ و ٧ ، ومدح أحمد بن أبى داؤد ٣/ ٥١/ ١٩ و ٢٠ ، ومدح أبى سعيد الثغرى

وَأَيُّ أَخِي عَزَّاءَ أَوْ جَبَرِيَّةٍ يُتَابِدُهُ أَوْ أَيُّ رَامٍ يُتَابِضُهُ
إِذَا مَا جَرَى مَجْرَى دَمِ الْمَرِّ حُكْمُهُ وَبُثَّتْ عَلَى طُرُقِ النَّفْسِ حَبَائِلُهُ
٥ و ٤/١٠٧/٤

ومثلها في مدح الثغرى أنى سعيد^(١).

وقد يُولَّدُ أبو تمام من الصورة صورا منبثقة منها ، بعدها جملة ظرفية فيستخدم
مثلا الفعل (علم) ثم يأتي بمفعوله الأول جملة اسمية ، وبمفعوله الثاني اسم مكان ،
المكان الذى حدثت فيه الواقعة الحربية ، ثم يجعل اسم هذا المكان مُنْطَلَقًا لتصوير
هول المعركة في شكل جملة ظرفية ثانية .

وذلك في مدح أنى دلف ، يقول :

١- وَقَدْ عَلِمَ الْأَفْشِينَ / وَهُوَ الَّذِي بِهِ
٢- بِأَنَّكَ / لِمَا اسْحَنَكَ الْأَمْرَ وَاسْتَسَى
٣- تَجَلَّلْتَهُ بِالرَّأْيِ / حَتَّى أَرَيْتَهُ
٤- بِأَرْشَقٍ / إِذْ سَأَلْتُ عَلَيْهِمْ عَمَامَةً
يُضَانُ بِدَاءِ السُّلُكِ عَنْ كُلِّ تَجَاذِبٍ
أَهَابِي تَسْفَى فِي وَجْهِهِ التَّجَارِبِ^(٢)
بِهِ مَلُ عَيْنُهُ مَكَانَ الْعَوَاقِبِ^(٣)
جَرَتْ بِالْعَوَالِي وَالْعَتَاقِ الشَّوَارِبِ^(٤)
٣٤٣١/٢١١ و ٢١٠/١

٢/١٦٢/٩ و ١٠ و ٢/١٧١/٢٤ و ٢٥ و ٢/١٧٤/٣٧ و ٣٨ و ٢/١٧٩/٤٩ و ٥٠ -
و ٢/٣١٩/١ و ٢ ، ومدح أنى دلف ٢/٣٧١/٤١ و ٤٢ ، وعتاب أنى دلف ٣/٥٨/٦ و ٧
و ٤/٤٨٥/٦ و ٧ ، ومدح عبد الحميد بن غالب ٣/٥٧/١٣ و ١٤ ، وعتاب عياش بن طيبة
٢/١٣٥/٩ و ١٠ و ٤/٤٦٦/١١ ، و ١٢ ، ومدح محمد بن حسان الضبي ١/٤٠/٢٢
و ٢٣ ، ومدح مالك بن طوق ١/٨٠/١ و ٢ ، و ١/٣٠٩/٤ و ٥ ، ورتاء القاسم بن طوق
٤/١٠٧/٤ و ٥ ، ومدح الحسن بن سهل ١/١١٤/١ و ١١٥ و ١٦ و ١٧ ، ومدح ابن الهيثم
٢/١٥٤/٩ و ١٠ ، وهجاء عثمان بن إدريس ٤/٤٣٤/٣ و ٤ ، وهجاء عبد الله الكاتب
٤/٤٠٩/٤ و ٥ ، وهجاء مُقْرَان ٤/٣٤٤/١ و ٢ ، ووصف البرد بخراسان ٤/٥٢٨/١٠
و ١١ ، ووصف المطر ٤/٥١٣/٨ و ٩ ، وفي الغزل ٤/٢١٣/٣ و ٤ ، و ٤/١٦١/٥ و ٦
و ٤/١٦٣/٣ و ٤ و ٤/١٩٤/٣ و ٤ ، وفي الزهد ٤/٦٢/١٧ و ١٨ .

(١) الديوان — ٢/١٧٠/١٨ و ١٩ .

(٢) اسْحَنَكَ الْأَمْرَ : اسود واطلم ، وأهاني : جمع إهباء : وهو الغبار ، تسفى في وجهه التجارب : لا
تنفع معها التجارب .

(٣) تجللت به بالرأى : علوته به ، وكان ذلك بحصن أرشق .

(٤) العوالى : الرماح ، والعتاق الشوارب : الخيل الأصيل الضامرة ، شرب الخيوان : ضمير .

وقد يأتي بالفعل (قل) ثم يستطرد في وصف أهمية مقول القول قبل أن يصرح بنصه في البيت الرابع :

يقول في هجاء عياش بن لهيعة :

- ١- قُلْ قَوْلَةٌ / فَيَصْلَا تَمْضِي حُكُومَتُهَا
 - ٢- يَخْصُنْ بِهَا سِنْدِي أَوْ يَمْتَنِعَ عَضْدِي
 - ٣- أَوْ الَّتِي طَالَ مَا أَفْضَتْ وَغَوَّرَتْهَا
 - ٤- إِنْ كُنْتُ فِي الْمَطْلِ ذَا صَبْرٍ وَذَا جَلْدٍ
- في المُنْعِ إِنَّ عَنْ مَنَعٍ أَوْ الصَّفْدِ (١)
أَوْ يَدُنْ لِي أُمْدِي أَوْ يَتَعَدَّلُ أَوْدِي (٢)
مِنْ الْأُمُورِ إِلَى مِنْهَا جَهَا الْجَرْدِ / (٣)
فَلَسْتُ فِي الدِّمِ ذَا صَبْرٍ وَذَا جَلْدٍ
- ١٧-١٤/ ٣٣٩/ ٤

وقد تكون الجملة الشعرية ممتدة بين المبدل منه الذي يأتي في البيت الأول والمبدل الذي يأتي في البيت الثالث ، كما في مدح أبي تمام لأحمد بن أبي دؤاد .

- لَنَا نَحْبٌ / كَانَ الْقَلْبُ أُمْسِي
كَانَ الشَّمْسُ جَلَّلَهَا كُسُوفٌ
يَأْتِي نِلْتُ مِنْ مُضَرٍ / وَنَحْبٌ
يُجْرُ بِهِ عَلَى شَوْكِ الْقَتَادِ (٤)
أَوْ اسْتَرْت بِرَجُلٍ مِنْ جَرَادٍ /
إِلَيْكَ شَكَيْتِي نَحْبَ الْجَوَادِ
- ٢٦-٢٤/ ٣٧٥/ ١

وقد تكون الجملة الشعرية تبدأ بـ « يقول » وتصريفها في الماضي أو الأمر ثم تأتي الإجابة في البيت الثالث أو الثاني .

ومثل الجملة الحوارية التي امتدت ثلاثة أبيات ، قوله في مدح خالد الشيباني :

- يَقُولُ أَنَا فِي حَبِينَاءَ عَائِنَا
أَصَادَفْتُ كَنْزًا أَمْ صَبَحَتْ بَغَارَةٌ
فَقُلْتُ لَهُمْ لَا ذَا وَلَا ذَاكَ دَيْدَنِي
عِمَارَةٌ رَحَلِي مِنْ طَرِيفٍ وَتَالِدٍ
ذَوِي غِرَّةٍ حَامِيَهُمْ غَيْرُ شَاهِدٍ
وَلَكِنِّي أَقْبَلْتُ مِنْ عِنْدِ خَالِدٍ
- ٣-١/ ٥/ ٢

(١) الصفد : الوثاق ، والأصفاذ : الأغلال .

(٢) الأود : الأعوجاج .

(٣) المنهاج : الطريق ، والجند : الصلب المستوى من الأرض .

(٤) ننا : انتشر .

ومثلها ما ورد في بيتين: (١) .

أو يقع المشبه به بعيدا عن المشبه بيتين ، كقوله يمدح عياش بن لميعة :
 مَصَادٌ تَلَاقَتْ لَوْدًا بِرُيُودِهِ قَبَائِلُ حَيٍّ حَضَرَمَوْتٍ لِيَعْرِبِ (٢) ،
 بِأَرْوَعٍ مَضَاءً عَلَى كُلِّ أَرْوَعٍ وَأَغْلَبَ مَقْدَامَ عَلَى كُلِّ أَغْلَبِ (٣)
 كَلَوْذِهِمْ فِيمَا مَضَى مِنْ جُلُودِهِ يَدَى الْعُرْفِ وَالْإِحْمَادِ قَيْلٍ وَمَرْحَبِ (٤)
 ١٥٢/ ١ و ١٥٣/ ٢٢-٢٤

أما الجمل الشعرية القصيرة التي لا تتجاوز بيتين ، ولم تظهر حالاتها في
 الأبيات الثلاثية أو الأكثر من ثلاثية ، فكثيرة .

منها : المسند إليه الذي يأتي مسنده في البيت التالي مباشرة كما في هجاء
 عياش :

النَّارِ وَالْعَارِ وَالْمَكْرُوهِ وَالْعَطْبُ . وَالْقَتْلُ وَالصَّلْبُ الْمُرَانُ وَالْخَشْبُ (٥)
 أَخْلَى وَأَعْدَبُ مِنْ سَيْبِ تَجُودٍ بِهِ وَلَنْ تَجُودَ بِهِ يَا كَلْبُ يَا كَلْبُ
 ١/ ٣١٣ و ٢

ومثلها ما ورد في عتاب أبي القاسم ابن الحسن بن سهل (٦) .

ومنها : الفعل الذي يأتي مفعوله في البيت الثاني : كما في مدح أبي سعيد
 الثغري :

قَدْ كَانَ يَعْلَمُ إِذْ لَاقَى الْحِمَامَ ضُحًى لَا طَالِيَا وَزَرًّا مِنْهُ وَلَا وَحَجًا (٧)

(١) في مدح عبد الله بن طاهر ١٣٢/ ٢ و ٢ ، ورفاء محمد بن حميد ١٤٧/ ٥ و ٦ .

(٢) مصاد : أعلي جبل ، والجمع : مُصْدَان ، والريود : جمع رَيْد ، وهو الحرف الثاني من الجبل .

(٣) أَرْوَعٌ : حديد القلب ، وأغلب : غليظ العنق ، أى : على كل فرس أَرْوَعٌ وفارس ماضٍ أعلب .

(٤) ذو العرف والإحمار : صاحب المعروف المستحق الحمد عليه .

(٥) الْمُرَانُ : الرماح الصلبة اللدنة ، واحدها مُرَانَةٌ .

(٦) الديوان : ٤/ ٤٩٤ و ٥/ ٤٩٥ و ٦ .

(٧) الرَّحَجُ : الملجأ .

أن سوف تُنهَى إلى آثارِهِ بُهْمَا يُسبَى الرَّدَى مُسْرِياً فيها ومُدَّيَجاً^(١)
٣٦ و ٣٥/ ٣٣٨/ ١

وغيرها : (٢)

أو يَأْتِي بالفعل لازماً ، ويكمّله بفعول لأجله في البيت التالى ، كقوله في مدح
المعتصم :

وَقَفْتُ وَأَسْأَلُ سَائِلَ مَسْأَلٍ لِلْأَسَى بِهِ وَهُوَ قَفْتُ قَدْ تَعَفْتُ مَنَازِلَهُ
أَسْأَلُكُمْ ، مَا بَالُهُ حَكَمَ الْبَلَى عَلَيْهِ ، وَلَا فَاتْرَكُونِي أَسْأَلُهُ
٣ و ٢/ ٢١/ ٣

أو يَأْتِي بجملة النداء ، على مدى بيتين ، المنادى في بيت والمنادى في بيت ،
كما في مدح محمد بن المستهل :

يَا أَيُّهَا الْمَلِكُ الْمُرْجَى ، وَالَّذِي قَدْ حَثَّ بِهِ فَطَنِي نِظَامَ تَشِيدِي
أَنَا رَاجِلٌ بِبِلَادِ مَرْوٍ ، رَاكِبٌ فِي جَوْدَةِ الْأَشْعَارِ كُلِّ مُجِيدٍ
٢٧ و ١٤٥/ ٢ و ٢٦/ ١٤٦ و ٢٧

ومثلها في مدح أبي القاسم إسماعيل بن شهاب^(٣) :

(١) الأثر : جمع ثار ، اليهم : الكنية ، المُسْرَى : الذى يسرى من أول الليل إلى آخره ، والمدح : السير
من آخر الليل .

(٢) وذلك في مدح إسماعيل بن إبراهيم ، يقول « والحرب تعلم .. أن المنايا » ٣/ ٢٦٦/ ٣٥ و ٣٦ ، وفي
مدح الثغرى « واستيقنوا ... أن لست نعم الجار » ٢/ ١٧٤/ ٣٧ و ٣٨ ، وفي هجاء الجلودى « قل
للجلودى .. الله أسطاك » ٤/ ٣٢١/ ٩ و ١٠ ، وفي مدح الثغرى « أقول لسائلى .. أجعل عينيك »
٢/ ٤٢/ ٤٢ و ٤٣ ، و « قل للأمر .. لتجزك الأيام » ٢/ ١٦١/ ١ و ٢ ، وفي رثاء خالده الشيبانى
« فقل .. ألا الفوا مقاليد البلاد » ٤/ ٧٣/ ٤٥ و ٤٦ ، وفي مدح عياش « قد قلت لما اطلختم
الأمر .. لى حرمة بك » ٢/ ٢٥٦ و ٢٥٧/ ٧ و ٨ ، وفي مدح مالك بن طوق « قل لابن طوق ..
أصبحت حاتمها جوداً » ٣/ ٤٧/ ١ و ٢ ، وفي رثاء خالد الشيبانى « يقول النطاس .. تَبُّو المَقِيلِ
به » ٤/ ٢٠/ ٢٦ و ٢٧ ، وفي مدح أحمد بن المعتصم « قالت وقد حَمَّ الفراق .. لا تسين تلك
العهود » ٢/ ٢٤٥/ ٩ و ١٠ .

(٣) الديوان - ٢/ ٤٤٨ و ٩/ ٤٤٩ و ١٠ .

وكذا جملة القسم ، المقسم به في بيت والمقسم عليه في البيت الذي يليه —
كما في مدح مالك بن طوق :

حَلَفْتُ بِالْبَيْتِ ذِي الْمَلَيْنِ فِي الدِّ
أَنْ أَبْنِ طَوِيقَ بَنِي مَالِكٍ مِلْكُ
إِسْلَامٍ وَالْجَلِّ قَبْلُ وَالْحُمْسِ (١)
مَالِكُ أَمْرِ الْمَكَارِمِ الشُّمُسِ
٢ / ٢٤٠ / ١٤ و ١٥

وغيرها مثلهما (٢) .

وقد يكون المقسم عليه مكونا من جملة شرطية ، كما في مدحه للشغرى :

وَوَحَقْتُ الْقَنَا عَلَيْهِ يَمِيناً
أَنْ / لَوْ أَنَّ الدَّرَاعَ شَدَّتْ قَوَاهَا
هِيَ أَمْضَى مِنَ الْحَسَامِ الْفَيْتِي (٣)
عَضْدٌ أَوْ أُعِينَ سَهْمٌ بِسُوقِ (٤)
لَا وَلَا الْبَحْرَ دُونَهَا بِعَيْنِي (٥)
ما رَأَى قَفْلَهَا كَمَا زَعَمُوا قَفْ

وقد تأتى الصفة في البيت التالي ، والموصوف في البيت الأول .

كما في مدحه للمعتصم :

وَمَشْهَدٌ / بَيْنَ حُكْمِ الدُّلِّ مُنْقَطِعٌ
ضَنْكُ / إِذَا خَرِسَتْ أَبْطَالُهُ نَطَقَتْ
صَالِيهِ أَوْ بِجِبَالِ الْمَوْتِ مُتَّصِلٌ
فِيهِ الصَّوَارِمُ وَالْخَطِيئَةُ الدُّبُلُ
٣ / ١٦ / ٣١ و ٣٢

وفيما قدمْتُ دليل على أن الشعر يوظف اللغة لحاجاته ، وحين يصطدم بضوابطها
يتجاوزها ليرسم لوحاته ، وعلى النحاة أن يضمنوا ما حققه الشعر إلى ضوابطهم ، ولا
يستشعرون الحرج ويفتحون بابا في كتبهم تحت عنوان « الضرورات الشعرية » ، إنما هي
بد الجمل الشعرية :

(١) القوم الحل : الذي لا يتمتع عنهم شيء ، والحمس : الأشداء .

(٢) مثل مدحه الحسن بن وهب « لعمري بن أبي دينا وعمري .. » ٣ / ٣٥٥ / ١٥ و ١٦ ، ومدح ابن الهيثم
« لا والذي هو عالم أن النوى صبر .. » ٣ / ٢٩٠ / ٦ و ٧ ، ورثائه بعض بني حميد « والذي رنكت
تطوى الفجاج .. » ٤ / ٧٤ و ٧٥ / ٦٤ .

(٣) الحسام الفتيق : العريض الصفحة .

(٤) أى : لو ساعدته الحيل لم يكَلَّ عن البلوغ إلى ما هم به ، وهو هزيمة الروم .

(٥) ما رأى قفلها قفلا : أى ما رأى قفلها صاددا له عن هدفه .

رابعاً : الجملة الخبرية المباشرة والجملة الخبرية الفنية

• أولاً : تمهيد (الجملة الخبرية والجملة الإنشائية — أُضْرِبُ الخبر)
• ثانياً : الجملة الخبرية الفنية منها :

١ — جملة القسم .

٢ — جملة التعجب .

٣ — جملة النداء .

٤ — جملة الأمر .

٥ — جملة النهي .

٦ — جملة الاستفهام

٧ — جملة الشرط .

» تمهيد :

التواصل بين أفراد المجتمع الواحد يتم بطريق الإخبار ، المتكلم يخبر عن نفسه ، أو يخبر المخاطب بما يريد له لتحقيق له فائدة تعود عليه بالنفع ، ويستخدم في ذلك وسائل التعبير بدءاً من الإشارة بالحركة الجسدية للكلمة ثم يرتقى إلى استخدام الفن بأشكاله .

والكلمة هي أرق وسائل الإخبار ، وتستخدم بطريقة مباشرة ، بسيطة ، واضحة ، محددة لتُقتضى بها المنافع بين الناس ، ثم ترقى إلى مستوى ثنائي فتعتمد على الانتقاء لأفضل الكلمات التي تؤدي الغرض المطلوب مع الوضوح والتحديد .

وإذا نحينا الأسلوب المستخدم في التخاطب اليومي بين الناس ، ونظرنا إلى الأسلوب المُنتقى المستخدم بين المثقفين ، نجد — بالنسبة للأسلوب الفني — وجدناه أسلوباً مباشراً واضحاً محدد لا لبس فيه ، وهذا ما يجب أن يكون ، وما نراه في مؤلفات العلماء والمتخصصين وفي وسائل الإعلام ، أما ما يستخدمه الفنانون من شعراء وكتاب ، فهو « الأسلوب الفني » ، فيه الفكرة مُوشَّاةً بالتلوين الجمالي ، ومصبوغةً بالصبغة الفنية المتمثلة في التراكيب والصور والإيقاع .

ومن هنا أقول : إن الجملة الخبرية التي تصدر عن المتكلم ، إما أن تكون : خبرية مباشرة (عادية أو منتقاة) سليمة البناء ، صحيحة التراكيب ، محددة المعنى . وإما أن تكون خبرية فنية ، خبرية : لأنها تنقل فكرة ، ومضموناً يُقدَّم إلى المخاطب ، وفنية : لأنها لا تسلك الطريق المباشر ، بل تتخذ طريق الفن ، بما فيه من خيال ، ووجدان ، وثقافة ، ونضوج ، وخبرة .

وبذلك ، يكون لدينا خبران : الخبر المباشر والخبر الفني ، والخبر المباشر يتطلب تصديقه . مطابقتها بالواقع الخارجي ، فإن طابقه كان الخبر صادقاً ، وقائله صادق ، وإن خالفه فكلاهما كاذب . (الخبر وقائله) .

الجملة . (في الدار رجل) تكون خبرية مباشرة ، إذا أراد المتكلم أن يُعلمنا أن بالدار رجلاً ، وبالمطابقة يتبين صدقه أو كذبه ، وتكون خبرية فنية إذا كانت في سياق حديث عن دار فقدت عائلها ثم عاد إليها بعد غيبة ، وبعد أن كانت الدار

ومن فيها مَحَلُّ الاسخفاف أو الأهمال أو الشائعات ، تتحول إلى دار حصينة لها مَنْ يحميها ، ويعودته تعود الحياة ، ويعود الأمل ، وتتفائل النفوس ... الخ .

وهنا لا نحتاج إلى تصديق أو تكذيب ، بل نحتاج إلى معايشة وجدانية لنشارك الفنان حكمه على هذه الدار التي كانت خراباً في غياب رَجُلِهَا ، ثم عادت جنة بعودته .

هذا ما دعاني إلى تقسيم الجمل بلاغياً إلى : جملة خبرية مباشرة ، وأخرى خبرية فنية ، ولا أرى مبرراً لما يردده السكاكي والخطيب القزويني ومن لف لفهم من قسمة الجمل إلى خبرية وإنشائية .

وَلْتَر ما يقولون :

يقول الخطيب القزويني في كتاب الإيضاح : « اختلف الناس في المحصر الخبر في الصادق والكاذب ، فذهب الجمهور إلى أنه منحصر فيهما ، ثم اختلفوا ، فقال الأكثر منهم : صدقه مطابقة حكمه للواقع ، وكذبه عدم مطابقة حكمه له ، هذا هو المشهور وعليه التعويل ، وقال بعض الناس^(١) صدقه مطابقة حكمه لاعتقاد المخبر صواباً كان أو خطأ ، وكذبه عدم مطابقة حكمه له ، واحتجَّ بوجهين :...، وأجيب عنه بوجوه :...، وأنكر الجاحظ المحصر الخبر في القسمين ، وزعم أنه ثلاثة أقسام : صادق وكاذب وغير صادق ولا كاذب ، لأن الحكم إما مطابق للواقع مع اعتقاد المخبر له أو عدمه ، وإما غير مطابق مع الاعتقاد ، والثالث غير المطابق مع عدم الاعتقاد ، وكل منها ليس بصادق ولا كاذب ، فالصدق عنده : مطابقة الحكم للواقع مع اعتقاده ، والكذب : عدم مطابقته مع اعتقاده ، وغيرهما ضربان : مطابقته مع عدم اعتقاده ، وعدم مطابقته مع عدم اعتقاده »^(٢) .

(١) يقصد النظام : أبا إسحق إبراهيم بن سيار المعتزلي ، أستاذ الجاحظ .

(٢) القزويني — الإيضاح — ٨٦ و ٨٨ ، تحقيق عبد المنعم خلفي : ط بيروت .

• التعقيب :

- ١- إن النظام والجاحظ المعتزليان يتكلمان عن التصديق والتكذيب والاعتقاد وهذا أدخل إلى علم الكلام منه إلى البلاغة ، والبلاغة ليست جدلا ولا فلسفة .
- ٢- إن مشكلة تصديق الخبر وتكذيبه ارتبطت بقضية الدفاع عن إعجاز القرآن ، فالقرآن في مجمله « خَبْرٌ من السماء » ومن التصديق كان المسلمون ، ومن التكذيب كان الكافرون ، فالْمُؤْمِنُ مصدِّق معتقد ، والكافر مكذب غير معتقد ، والشاك مصدق غير معتقد ، والذي يخفى إيمانه مكذب معتقد .
- ٣- إن الفن لا يخضع لقانون التصديق والتكذيب ، بل يخضع لقانون الذوق ، الذي يقبل ويرفض ، يقبل ما أُمِتَّعَ ، ويرفض ما زُيِّفَ ، الفن لا يتقل إلينا ما نجعله ولكن يصور لنا ما نعرفه بطريقة لا نعرفها .
- وصدِّق الفن ينبع من صدق الفنان مع نفسه واحترامه لفنه ، ويكذب الفنان إن زُيِّفَ تجربته ، ولم يعطها حقها من النضوج ، واستخف بفنه .
- ٤- أن المطابقة بالواقع تنطبق تماما على الجملة الخبرية المباشرة ، أما ال فن فواقعه متمثل فيه ، وليس في خارجه .
- ٥- أن جُمِّلَ القرآن الكريم جُمِّلَ خبرية فنية لها طابعها ، حتى ولو كانت تشريعية ، مثلا قوله تعالى : « لا تُقْرَبُوا الصلاة وأنتم سُكَارَى » (النساء / ٤٣) ، جمال هذا الخبر في اختيار ألفاظه ، وفي نظمه ، وفي الهدف الإنساني الذي يسعى إليه ، من إبعاد الإنسان عن موطن الدمار ، عن الغيوبة المريضة بفعل الخمر ، مبتدئا بالصلاة وَمَنْ تَرَكَهَا في صلاته تَرَكَهَا في حياته . أقصى درجات الإعجاز .
- ٦- من هذا المنطلق أُرْفُضُ تعريف البلاغيين المتأخرين للجملة الخبرية ، بأنها : « الجملة التي تحتوي على معلومة تحتمل الصدق والكذب لذاتها بغض النظر عن قائلها » فليس عندنا سوى جملتين : أحدهما خبرية مباشرة صادقة أو كاذبة والأخرى : خبرية فنية ، ممتعة أو زائفة .

« أغراض الخبر :

يقول القزويني : « من المعلوم لكل عاقل أن قصد الخبر بخبره إفادة المخاطب . إما نفس الحكم ، كقولك « زيد قائم » لمن لا يعلم أنه قائم ، ويسمى هذا « فائدة الخبر » ، وإما كون الخبر عالماً بالحُكْم ، كقولك لمن زَيْدٌ عنده ، ولا يعلم أنك تعلم بذلك ، « زَيْدٌ عِنْدَكَ » ، ويسمى هذا « لازم فائدة الخبر » ، قال السكاكي : والأولى بدون هذه تَمْتَنِعُ ، وهذه بدون الأولى لا تَمْتَنِعُ ، كما هو حكم اللزوم المجهول المساواة ، أى يمتنع أن لا يحصل العلم الثانى من الخبر نفسه عن حصول الأول منه ، لامتناع حصول الثانى قبل حصول الأول ، مع أن سماع الخبر من الخبر كافٍ فى حصول الثانى منه ، ولا يمتنع أن لا يحصل الأول من الخبر نفسه عند سماع الثانى منه ، لجواز حصول الأول قبل الثانى ، وامتناع حصول الحاصل » (١) .

ويقول المراغى : وربما لا يُقْصَدُ من إلقاء الخبر أحد ذَيْنِكَ العَرَضَيْنِ ، بل يلقى لأغراض أخرى تستفاد من سياق الكلام ، أهمها :

« إظهار الأسف والحسرة على فائت ، نحو :

ذهب الذين يُعَاشُ فى أَكْثَانِهِمْ وَبَقِيَ فى حُلُفٍ كَجِلْدِ الأَجْرَبِ

« إظهار الضعف ، نحو :

لَقَدْ كُنْتُ عُدَّتِي الَّتِى أُسْطُو بِهَا وَيَدِى إِذَا اشْتَدَّ الزَّمَانُ وَسَاعِدِى

« الاسترحام والاستعطاف ، نحو :

رَبِّ إِنْى لَأَسْتَطِيعُ اصْطِبَارًا فَأَعْفُ عَنِّى يَا مَنْ يَقْبَلُ الْعِثَارَا

ومنها : التوبيخ : نحو ... ، والفرح : نحو ... ، والتنشيط : نحو ... ، وتحريك الهممة : نحو ... ، والتذكير بما بين المراتب من التفاوت : نحو ... ، والوعظ والإرشاد : نحو ... (٢) .

(١) القزوينى — الإيضاح — ٩١ .

(٢) مصطفى المراغى ، علوم البلاغة — ٤٦ وما بعدها ، ط دار القلم — بيروت .

« التعقيب :

١ — إن « فائدة الخبر » و « لازم فائدة الخبر » مصطلحان يدخلان في دائرة الجملة الخبرية المباشرة ، ولا دخل للجملة الخبرية الفنية بهما .

٢ — إن الأغراض التي تتعدى هذين الغرضين (إظهار الأسف وإظهار الضعف ... الخ) على سحف الشواهد التي أتت لإثباتها ، تدخل في إطار الجملة الخبرية الفنية (الزائفة) ، ولو تجاوزنا وقبّلنا بعضها على مضض ، فاحكم عليها (بإظهار الأسف ، وإظهار الضعف ، والتوبيخ ... الخ) لا يمثل الواقع في شيء لأنها منتزعة من سياقها ، هذا إذا كان لها سياق ، حقاً — ولأنها قد تعني أشياء غير ما توصل إليه هؤلاء البلاغيون المتأخرون ، ولأن الفنان — إذا كان قائلها فناناً حقاً — لا يخبر عن شيء ، ولكنه يصور حالته بطريقة جميلة ممتعة لا تندرج تحت تصديق أو تكذيب .

٣ — إن أغراض الخبر لا حصر لها ، فالنفس البشرية لا حدود لأغراضها ، والجملة الخبرية الفنية هنا تنحصر في أغراض محددة ، فكيف يعبر المنحصر عما لا ينحصر !؟

« أضرب الخبر :

يقول القزويني : « إن كان المخاطب بخالي الذهن من الحكم بأحد طرفي الخبر على الآخر والتردد فيه ، استغنى عن مؤكدات الحكم ، كقولك : جلاء زيد ، عمرو ذاهب ، فيتمكن من ذهنه لمصادفته إياه خاليا .

وإن كان متصور الطرفين ، متردداً في إسناد أحدهما إلى الآخر ، طالباً له ، حسن تقويته بمؤكد ، كقولك « لزيد عارف » أو « إن زيدا عارف » ، وإن كان حاكماً بخلافه وجب توكيده ، بحسب الإنكار : فنقول : « إني صادق » لمن ينكر صدقك ، ولا يبالغ في إنكاره ، و « إني لصادق » لمن يبالغ في إنكاره ، وعليه قوله تعالى : « واضرب لهم مثلاً أصحاب القرية إذ جاءها المرسلون ، إذ أرسلنا إليهم اثنين ، فكذبوهما ، فعززنا بثالث ، فقالوا : إنا إليكم مرسلون ، قالوا : ما أنتم إلا بشر مثلنا ، وما أنزل الرحمن من شيء ، إن أنتم إلا تكذبون ، قالوا : زبنا يعلم إنا إليكم لمرسلون » (يس / ١٣-١٦) ، حيث

قال في المرة الأولى . « إِنَّا إِلَيْكُمْ مُرْسَلُونَ » ، وفي الثانية : « إِنَّا إِلَيْكُمْ لَمُرْسَلُونَ » ، ... ، ويسمى النوع الأول من الخبر : ابتدائيا ، والثاني : طلبيا ، والثالث : إنكاريا ، وإخراج الكلام على هذه الوجوه إخراجا على مقتضى الظاهر ، وكثيراً ما يخرج على خلافه ، فينزل غير السائل منزلة السائل إذا قَدَّمَ إليه ما يُلَوِّحُ له بحكم الخبر ، فيستشرف له استشراف المتردد الطالب كقوله تعالى : « وَلَا تُحَاطِبُنِي فِي الَّذِينَ ظَلَمُوا ، إِنَّهُمْ مُعْرِقُونَ » (هود / ٢٦) ، وقوله : « وَمَا أُبْرِيءُ نَفْسِي ، إِنْ التُّفْسَ لَأُمَّارَةٌ بِالسُّوءِ » (يوسف / ٥٣) ، وقول بعض العرب : « فَعَنَّا ، وَهِيَ لَكَ الْفَنَاءُ .. إِنْ غِنَاءَ الْإِبِلِ الْحَدَاءُ » .

وسلوك هذه الطريقة شعبة من البلاغة ، فيها دقة وغموض (١) .

(١) القزويني — الإيضاح — ص ٩٢ و ٩٣ .

• التعقيب :

١ — نلاحظ أن تقسيم المخاطب إلى خالى الذهن أو متردد ، أو شاك أو منكر ، تقسيم للمخاطب المجادل ، الذى يعرض عليه المتكلم قضية ويحرص على أن يَضُمَّه إلى صفه ، وقد كان حال العرب حين نزول الوحي إحدى هذه الحالات ، إما أن يكون الواحد منهم خالى الذهن عن طبيعة الوحي ، أو عَرَفَهُ وشكَّ فيه ، أو درسه وأنكره ، ثم أضاف البلاغيون خروج الخطاب عن مقتضى الظاهر ، على سبيل تلوين العبارة واتساعها ، فَيُنَزِّلُ غير السائل مُنْزَلَةَ السائل ، ومن لا يُنْكِرُ منزلة من ينكر ، أو من ينكر منزلة من لا ينكر لأنه لا يُعْتَدُ بإنكاره ، أو يُنْزَلُ العالم بالفائدة ولازم الفائدة منزلة الجاهل لعدم جريه على موجب العلم ، كما نقول لمن يسيء إلى أبيه : هذا أبوك فأحسن إليه .

وهذه تقسيمات ذكية ، تنبىء عن معرفة دقيقة بأحوال المخاطب ، ولكن — أى مخاطب ؟ أعتقد أنه المخاطب الذى يتعرض لقضية تحتاج إلى جدل لإقناع ، أو لتبديد الشكوك أو لتفنيد الرأى ، أو الإفحام بوسائل التوكيد المختلفة ، وكل هذا جميل فأدوات الإقناع والتوكيد ، وتنزيل المنكر منزلة غير المنكر ، مجالها علم الكلام ، وأصول الفقه ، والفن لا يتخلف عن الإقناع والحوار والتوكيد ولكن بأدواته ، الفن يخاطب مخاطباً يريد أن يفهم ليعايش ويتذوق ليقنع ، وليس من الضروري أن يحاور الفن ، فقد يثير قضية للحوار بين الآخرين ، أو بينهم وبين أنفسهم ، وكلما كانت الصورة الفنية متقنة أكدت على المضمون الذى تحتويه ، وليس من الضروري أن يحتاج إلى أدوات التوكيد اللغوية ، فعرض الموضوع أو طبيعة ثنائيه ، قد يكون لونا من ألوان التوكيد ، والتوكيد نفسه عادة ما يكون من اختلاق الفنان ، فهو لا يؤكد الحقائق ولكن يقنعنا بما يصوره من تجربة فنية بطريق التوكيد .

٢ — إن النفس البشرية فى تشابك ثقافتها وتعدد خبراتها ، قد أثقلت فى حالات : من أن تكون خالية الذهن أو مترددة أو منكرة ، إلى حالات بين السك واليقين ، وبين الإنكار والقبول ، وبين خلو الذهن الحقيقى والإدعائى . وهكذا وهكذا ... الخ فكيف تُصنَّفُ المخاطب هذا التصنيف الجائر .

٣- إن أغراض الخبر قد تكون متداخلة ، فتجتمع إلى الحسرة الغيظ ، وإلى الإنكار الأسف ، وإلى التمني الندم ... وهكذا .

٤- إن خطورة هذه التقسيمات أنها تأتي من خارج النص ، ولو انبثقت من داخله لكان لها تقسيم آخر بعيد عن هذه التقسيمات المنطقية .

ثانيا : الجملة الخبرية الفنية :

تمهيد :

رأينا أن منظور الجملة الخبرية عند البلاغيين ، التصديق والتكذيب فيها ينطبق على الجملة الخبرية العملية المباشرة ، أما الجملة الخبرية الفنية فلا حاجة لها بأن تُطابق بالواقع المَعيشي، لأن لها واقعا خاصاً بها ، هو واقع العمل الفني نفسه ، المُستقى من التجربة الفنية التي خاضها الفنان .

وقد أدت مسألة المطابقة بالواقع إلى اختراع ما يسمى بالجملة الإنشائية ، لأن المُستفهِم مثلاً يطلب الفهم عن شيء ما ، وينتظر إجابة من المخاطب ، فالسؤال لا وجود له في الواقع الخارجى ليطابقه ولكنه بحاجة إلى إجابة : أين أنت ؟ أنا هنا . وكذلك الأمر والناهى والنافى والمتمنى ...، ينشئون عبارات لا تحتاج إلى تصديق أو تكذيب بل إلى تنفيذ .

ولو أعدنا النظر ، لأرحنا أنفسنا من مُسمّى هذه « الجملة الإنشائية » .

« أولا : لأن الجملة الإنشائية ، خبرية في مضمونها ، فالاستفهام خبر . عن المتكلم يطلب فهُم شيء بعينه ، والأمر : خبر عن الأمر بفعل شيء ، والنهى : خبر بعدم فعل شيء ، والنفى : خبر بأنه لم يحدث شيء ، والتمنى : خبر عن الأمل في شيء ... الخ .

« ثانيا : الاستفهام وغيره من الأساليب التي كانت تندرج تحت الجملة الإنشائية المزعومة نوعان : استفهام مباشر يحتاج إلى إجابة من المخاطب : كم الساعة ؟ الساعة العاشرة ، أو يحتاج إلى معايشة وتذوق وتأمل وتجاوب بعيدا عن التصديق والتكذيب وبعيدا عن التنفيذ .

وهذا قول أبى تمام فى الغزل ، يؤكد ما اذهب إليه :

أَزَعَمْتَ أَنَّ الطَّبِيَّ يَحْكِي طَرَفَهُ وَالْقَدُّ غَضَنَ جَالٍ فِيهِ مَاؤُهُ ؟
اسكت ، فأين ضيآؤه وبهاؤه وَكَمَالُهُ وَذِكَاؤُهُ وَحَيَاؤُهُ ؟

٣ / ١٤٧ / ٢ و ٣

والعجيب أنهم قسموا الجملة الإنشائية إلى جملة إنشائية طلبية ، وهى : التى تستدعى مطلوباً غير حاصل وقت الطلب كالأمر والنهى والاستفهام ... الخ ، وإنشائية غير طلبية ، وهى : التى لا تستدعى مطلوباً وقت الطلب ، كالمَدْحِ يَنْعَمُ والذَمُّ يَنْقُصُ ، والقسم والتعجب وقالوا : « والذى يهتم البليغ بالبحث عنه ، هو القسم الأول ، لأن فيه من المزايا واللطائف ما ليس فى القسم الثانى » (١) .

وهذا حَجَرٌ على الأساليب ، وقصور فى فهم عمل البليغ ، فكل أسلوب ارتقى عن المستوى المباشر فى الأداء ، يصلح مادةً للبلاغى يبحث فيه عن مزيته وفضيلته والإبداع الكامن فيه .

ومع أبى تمام سأبدأ بدرس جملة القسم فجملته التعجب : اللتان كانتا مُصَنَّفَتَيْنِ تحت الجمل الإنشائية غير الطلبية ، أى المَغْضُوبِ عليهما ، وستلوهما جملة النداء ، الذى أحاطا السكاكى إلى الدرس النحوى ، وكلها فى نظرى جَمَلٌ خبرية فنية .

أولاً : جملة القسم (٢)

هو استعانة الخالف بقوة أعظم من قوته ، تدفع بالخاطب إلى تصديق ما يقوله الخالف ، إِبْرَاهِيمُ الْقَسَمِ كَانَ أَمْرُ الْخَالِفِ إِلَى نَفْسِهِ ، إِنْ صَدَقَ ، وَإِنْ كَذَبَ ، وبعد القسم صار أمره إلى الحق سبحانه إِنْ صَدَّقَ غَنِمَ ، وَإِنْ كَذَبَ غَرِمَ :

وللقسم أدوات : منها :

الباء : قال تعالى : « وَأَقْسَمُوا بِاللَّهِ جَهْدَ أَيْمَانِهِمْ » .

(الأنعام / ١٠٩)

وقول أبى تمام فى رثاء محمد بن حميد :

يَا بِي وَغَيْرِ أَبِي وَذَاكَ قَلِيلُ ثَاوٍ عَلَيْهِ تَرَى النَّبَّاجَ مَهِيلُ (٣)

١/ ١٠١/ ٤

(١) المراغى - علوم البلاغة - ص ٦٠ .

(٢) انظر « أساليب القسم فى اللغة العربية » ص ٥٦ وما بعدها ، لكاسم فتحى الراوى ط الأولى ١٩٧٧ م ، الجامعة المستنصرية ، بغداد ، و « الأساليب الإنشائية فى النحو العربى » ص ١٦٢ ،

عبد السلام هارون ، ط الحانفى ، ١٩٧٩ م .

(٣) النَّبَّاجُ : موضع دفن محمد بن حميد الطائى .

والواو : والظن أن أصلها الباء ، كما ذكر بعض النحويين ، وذلك أنه لما كثر استعمال « أقسم بالله » ونحوه ، وأرادوا التخفيف ، حذفوا الفعل أولاً ، فقالوا : « بالله » ثم تدرجوا ، فأبدلوا الباء واوا ، لأن الواو أخف فقالوا : « والله » ، قال تعالى : « ق ، والقرآن المجيد » (ق / ١) .

وقال أبو تمام في مدح محمد بن عبد الملك الزيات :

فَوَاللَّهِ مَا شِئْتُ سِوَى الْحُبِّ وَخَدَهُ
بِأَعْلَى مَحَلٍّ مِنْ رَجَائِكَ فِي قَلْبِي
٢/ ٢٩٨/ ١

التاء : وهي بدل من الواو ، وهي مقصورة على لفظ الجلالة ، لا تدخل إلا عليه سبحانه ، قال تعالى : « وَتَاللَّهِ لَأَكِيدَنَّ أَصْنَامَكُمْ بَعْدَ أَنْ تُولُوا مُدِيرِينَ » (الأنبياء / ٥٧)

وقول أبي تمام يمدح الحسن بن وهب :

أَكْرَمَ بِنِعْمَتِهِ عَلَيَّ وَنِعْمَتِي
مِنْهَا عَلَى عَافٍ جَدَائِي وَمُرْمِلِ
تَاللَّهِ مَا أَحْلَى مَرَاثِيهَا عَلَيَّ
حَتْلِكَ وَأَجْمَلَهَا عَلَيَّ مُتَجَمِّلِ^(١)
٣/ ٤٠/ ٢٧ و ٢٨

اللام : وتكون للقسم والتعجب معا ، وتختص باسم الله تعالى ، كما جاء قول مالك بن خالد الخزاعي :

لِلَّهِ يَتَّقِي عَلَى الْأَيَّامِ ذُو، يَحِيدُ
بِمُسْتَمَخِرٍ مِنَ الظُّلْيَانِ وَالْآسَى^(٢)

(١) العافى : القاصد للعطاء والجمع . « عَفَا » والجَمَا : العطاء والنعيم والمرمل . « الذى لجأ إلى » ، والقليل الزاد والمال .

(٢) يبقى : أراد لا يبقى ، فحذف النافى ، الجيد : كعيب : جمع حيد بالفتح وهو كل نتوء في قرن أو جبل ، والمشمخر : الجبل العالى ، الظليان : ياسمين البر ، والآسى : الریحان ومنابتها الجبال وحزون الأرض .

قال الشنتمرى : إنما ذكرهما إشارة إلى أن الرعل في نحب ، فلا يحتاج إلى الإسهال ، الكتاب — سيبويه ٣٠ / ٤٩٧ تحقيق عبد السلام هارون .

وكذا الفعل ، أَقْسِمُ : قال تعالى : « لا أَقْسِمُ بِهَذَا الْبَلَدِ ، وَأَنْتَ حِلٌّ بِهَذَا الْبَلَدِ »
(البلد / ١)

وقول أبي تمام في المقطع الغزلي لمدح بنى عبد الكريم :
فَأَقْسِمُ لَوْ سَأَلْتُ دُجَاهَ غَنَى لَقَدْ أَتْبَاكَ عَنْ وَجْدٍ عَظِيمٍ
٨/١٦١/٣

وخَيْلَف ، قال تعالى : « أَلَمْ تَرَ إِلَى الَّذِينَ تَوَلَّوْا قَوْمًا غَضِبَ اللَّهُ عَلَيْهِمْ مَا هُمْ مِنْكُمْ وَلَا مِنْهُمْ وَيَخْلِفُونَ عَلَى الْكَذِبِ وَهُمْ يَعْلَمُونَ » .
(المجادلة / ١٤) .

وقول أبي تمام في مدح أبي سعيد الثعري :
حَلَفْتُ بِرَبِّ الْبَيْضِ تَدْمِي مُتَوَلَّيْهَا وَرَبِّ الْقَنَا الْمُنَادِ وَالْمُتَقَصِّدِ
لَقَدْ كَفَّ سَيْفُ الصَّامِتِيِّ مُحَمَّدٍ تَبَارَيْحُ ثَارِ الصَّامِتِيِّ مُحَمَّدٍ^(١)
وَأَبَى : كقوله تعالى : « وَلَا يَأْتَلِ أُولُو الْفَضْلِ مِنْكُمْ وَالسَّعَةِ ، أَنْ يُؤْتُوا أُولَى الْقُرْبَى وَالْمَسَاكِينِ » (النور / ٢٢) أَيْ لَا يَحْلِفُ^(٢) .

وقول أبي تمام يهجو عياشا :
صَدَّقَ أَلَيْتُهُ إِنْ قَالَ مُجْتَهِدًا لَا وَالرَّغِيفِ « فَذَلِكَ الْبِرُّ مِنْ قَسَمَةٍ »
١/٤٢٤/٤

إلى غير ذلك من أدوات وشروط ، ذكرها الأستاذ عبد السلام هارون في كتابه
« الأساليب الإنشائية »^(٣) .

هذا في الحديث اليومي ، والأخبار المباشرة ، وأداء المصالح بين الناس ، القسم فيها له احترامه ، والجنت عليه كفارة .

- (١) المناد : المنحى ، المتقصد : المتكسر ، الصامتي الأول : محمد بن حميد والآخر أبو سعيد الثعري ، تباريح : جمع تريح من برّح به الأمر أى اشتد .
(٢) نزلت في حلف أبي بكر أن لا يُتَّفَقَ على سَطِيحِ بن أَثَّاث ، وقراءته ، الذين ذكروا عائشة رضى الله عنها ، معاني القرآن ، الفراء — ٢ / ٢٤٨ .
(٣) الأساليب الإنشائية — ص ١٧١ .

أما في الفن ، فالفنان لا يقسم طمعا في تصديق ، أو خوفا من تكذيب ، ولكنه يفترض أن الفكرة التي يقدمها جديدة ، أو غريبة ، أو ذات أهمية خاصة ، أو يتصور كل ذلك فيحلف ، أو يحلّ إليه أن المخاطب يشك في إمكان تمثّل ما يتحدث عنه فيحلف ، أو يريد أن يخيط نفسه بهالة من التفخيم ، فيحلف ، ومن جانب آخر ، جانب يتصل بتسلسل عرض الفكرة في العمل الفني عند نقطة معينة يُحسّ الفنان أن لو حلف سيُحدّث أطيّب الأثر في قوة العرض فيحلف ، ليتم المعمار الفني بالشكل الذي يريده .

وقد يحلف الفنان بما يحلف به الخالفون ، وقد يخرج عن مقتضى الظاهر ويحلف بما لا يُحلف به في الإلف والعادة .

وهذا ما فعله أبو تمام .

« القسم في شعر أبي تمام :

من المتفق عليه — بين البلاغيين المحدثين — أن جملة القسم أو غيرها من الجمل ، جزء من نسيج القصيدة ، له توقيته ، وضرورة وجوده وله مكانه ، ودوره الذي يقوم به ، ومن ثم نجد الفنان في جملة القسم قد اختار أداة قسّم دون غيرها ، ومقسّم به دون غيره ، وربطهما بالمضمون الذي يُقسّم عليه ، لتأزر الجمل كلها ، ويشد بعضها بعضا فيتكامل نسيج العمل الفني .

ووردت جملة القسم في شعر أبي تمام تسعا وسبعين مرة ، نصيب المدح منها أربعون ، وتُسعُ جمل في المقاطع الغزلية لقصائد المدح ، وللغزل الخالص اثنتان وعشرون جملة ، وللرثاء خمس جمل ، وللتعريض جملتان ، وجملة قسم واحدة في شعر العتاب .

بغض النظر عن جمل القسم الفاحش الذي ورد في الهجاء ، والإخوانيات ، فلم آخذه في الحساب حتى لا أُستشهد به .

معنى ذلك أن أبا تمام الشاعر المداح لم يستغن عن جملة القسم لتقوم بدورها مع الجمل الأخرى .

وفي قصائد المدح يحاول أبو تمام بالقسم أن يقنع المخاطب فنيا بأن ممدوحه جدير بكل هالات التعظيم ، والتعظيم التي زَيْنَ بها أبو تمام رأسه ، وفي الغزل يقسم أنه مفتون بمن أحب ، وأن حبيبته قد بلغت في الحسن غايته ، وفي الهجاء ينطلق هادرا مقسما أنه سيدمر المهجور ويمحو أثره من الحياة ، وفي الرثاء يقسم باكيا أن فجيعة في الفقد لا تدانيها فجيعة ، أما التعريض فهو درجة تأتي بعد العتاب ، وهي أقرب إلى الهجاء ، وفي العتاب أمل في العودة إلى الصفاء ، وفي التعريض تلويح باحتمال الهبوط إلى الهجاء . لذا أقسم أبو تمام في عتابه كما أقسم في تعريضه .

* المُقْسَمُ به :

أقسم أبو تمام بلفظ الجلالة كثيرا ، وأقسم بما يُكْنَى به عنه سبحانه^(١) ، وأقسم بحق الرسول ﷺ^(٢) ، وأقسم بـ « حقى »^(٣) ، و « لَعْمَرِي »^(٤) ،

(١) قال في المدح : « لا والذي هو عالم .. ٣ / ٢٩٠ / ٦ ، وفي الرثاء : « لا والذي رَمَكْتُ تطوى الفجاجة له سَفَائِنُ الْبَرِّ .. ٤ / ٧٤ / ٤ ، وفي الغزل : « والذي عَذَّبَ قلبي بكم .. ٤ / ١٨٢ / ١ ، و « والذي أعطاك بطشا وقوة على .. ٤ / ٢٢٦ / ١ ، وفي الهجاء : « أما والذي عَشَى المبارك خزيمة .. ٤ / ٣١٠ / ١ ، ويكنى عنه سبحانه بـ .. رب كذا .. ، ففي المدح قال : « حلفت بِرَبِّ الْيَاسُورِ تَدْمِي مُتَوَلِّهَا ، وَرَبِّ الْقَنَا .. ٢ / ٢٤ / ٩ ، و « رب البيت العتيق .. ٢ / ٤٤١ / ٥٢ ، و « حلفت بالبيت ذي الْمُلْكَيْنِ .. ٢ / ٢٤٠ / ١٤ .

(٢) فقال في الغزل : « وحق رسول الله يا سَلَمُ .. ٤ / ٤٣٧ / ٧ .

(٣) فقال : « فَبِحَقِّي إِلَّا خَصَصْتَ أَنَا الطَّيِّبُ .. ٣ / ٢١٠ / ١٣ و ٤ / ٢٤٢ / ٤ ، وقال : « وَحَقِّي الْقَنَا عليه يَمِينًا .. ٢ / ٤٣٦ / ٢٩ .

(٤) أقسم بـ « لعمرى » في ١ / ٣٦٣ / ٢٧ و ٢ / ٢٥ / ١٧ و ٢ / ٢٧ / ٢٩ و ٢ / ١١٠٢ / ٣ و ٢ / ٤٣٨ / ٣٧ و ٣ / ٢١٠ / ٩ و ٣ / ٢٩٦ / ١٢ و ٣ / ٣٣٦ / ٢ و ٤ / ١٩ / ٢٢ و ٤ / ٢٨٠ / ١ و ٤ / ٣٨٩ / ٦ و ٤ / ٣٩٤ / ٧ .
— و « لعمرى » في ٤ / ٤٤٧ / ١ و ٤ / ١٢٠ / ٦ و ٤ / ٣٩١ / ٣ و ٤ / ٤٨٥ / ١ ، و « لعمرى » في ٤ / ١٧٠ / ٢ .

— و « لعمرى القنأ » في ١ / ١٦٤ / ٢٧ ، و « لعمرى النوى » في ٣ / ٢٢٠ / ٨ ، و « لعمرى بنى أبى » قال :

— لعمرى بنى أبى دَيْثًا وَعَمْرِي وَعَمْرُ أَبِي وَعَمْرُ بَنِي عَمِي

٣ / ٣٥٥ / ١٥

و «أبي» (١)، و «حُرْمَتِي» (٢)، وأقسم بـ «الطلول» (٣)، وأقسم بـ «الثنايا» (٤)، و «الوزد» (٥)، كما أقسم بـ «القَدَّ» (٦)، و «مُسْتَن» (٧).

وجمال القسم يتقاسمه : المقسم به وقيمته ، والمقسم عليه وأهميته ، والإبداع في القسم منوط باختيار المقسم به وربطه بالمقسم عليه ، ووضعهما في مكانهما المناسب من القصيدة .

ولا بأس من أن نقف أمام جملة القسم ، وهي في بيتها الطبيعية ، تعمل عملها ، وتتأثر بما حولها ، وتنتشر أريجها .

القَسَمُ في المدح :

وذلك من خلال قصيدة مَدَحَ بها أبو تمام الحسن بن وهب . وعلاقة أبي تمام بالحسن وطيدة ، وليدة مودة وإعجاب متبادل ، وتلازم في مجالس اللهو والأدب ، والحسن بن وهب هو الذي حقق لأبي تمام أمله في أن يكون موظفا في الدولة ، ذا راتب ثابت يغنيه عن ذل السؤال ، فعينه صاحب البريد الموصِّل ، وصاحب البريد هو ناقل الأخبار من مختلف أنحاء الدولة إلى رجال الأمن في العاصمة ، ويتدرج حتى يصير مختصا بالخليفة نفسه .

والحسن بن وهب هو القائل في رثاء أبي تمام :

(١) أقسم بـ «أبي» في ٣٩/٧٢/٤ و ١/١٦٤/٤ و ٧/١٨٤/٤ و ٣/٢١٤/٤ ، و ٢/٢٣٩/٤ و ٤/٢٤٧/٤ و ٥/٢٧٧/٤ ، و «أبي وغير أبي» في ١/١٠١/٤ ، و «أبيه» في ٢٦/٨٦/٣ ، وأبيهما في ٦/١٧٧/٣ ، و «أبي بُحْلُك» في الهجاء : ٤/٣٣٤/٦ ، و «أبي أحلامه» في المدح ١٦/٨٤/٢ ، و «أبي المنازل» في الغزل ١/٣٢٣/٣ .

(٢) قال بنفزل : فَبِحَقِّي وَحَرَمَتِي لَا تَسِيروا الدَّهرَ ٤/١٤٢/٤ .

(٣) قال في مدح إسحاق بن إبراهيم «لا والطلول الدراسات» آية ٨/٢٦٢/٣ .

(٤) في مدح عياش وعتابه : «وثناياك إنها إغريض» ١/٢٨٧/٢ .

(٥) قال في الغزل : «لا وَوَزَّرْ بِحُلَّة» ١/١٨٣/٤ .

(٦) قال في الغزل : «لا وَقَدْ يَهْتَز كالغصن القُضْ» ٢/٢٠٤/٤ .

(٧) في مدح أبي الفضل جعفر الخياط «حلفت بمستن المُنَى» أي بالطريق التي تحقق آمالي

٢/٢١٤/٢ .

فُجِعَ الْقَرِيضُ بِخَاتَمِ الشُّعْرَاءِ وَغَدِيرُ رَوْضَتَيْهَا، حَنِيبِ الطَّائِي
مَبَاتًا مَعًا فَتَجَاوَرَا فِي حُفْرَةٍ وَكَذَاكَ كَانَا قَبْلَ فِي الْأَحْيَاءِ (١)

وكان أبو تمام يوسِّطُ صديقه الحسن لدى أخيه سليمان بن وهب في قضاء الحاجات .

وفي قصيدة يمدح بها أبو تمام الحسن بن وهب ، أظن أننا كانت عقب وصول رسالة من الحسن إلى أبي تمام بتعيينه بالموصل ، والذي دفعني إلى هذا الظن فرحة تكاد تقفز من بين ثنايا الكلمات في أبيات القصيدة تكاد تعانق الناس جميعا ، وجملة القسم مع الأدوات الفنية الأخرى تقف بجوار ما أذهب إليه ، ولا تدفعه .

يبدأ أبو تمام القصيدة بمطلع له دلالة الخاصة ، إذ يقول (٢) :

أَيَا وَيْلَ الشَّجِيِّ مِنَ الْخُلِيِّ وَبَالَى الرَّبِيعِ مِنْ إِحْدَى بَلَى
وبعد ثمانية أبيات ، يقول :

سَأَشْكُرُ فَرْجَةَ اللَّبِّبِ الرَّحِي وَلَيْنَ أَخْدَاعِ الدَّهْرِ الْأَبِيِّ (٣)
وَلَا لَدَى لِلْحَسَنِ بْنِ وَهْبٍ جَبَاءٌ مِثْلَ شَوْبِ الْحَبِيِّ (٤)

ويعر فيها ، ثم يقول :

فَقَدْ جَعَلَ الْإِلَهَ لَكُمْ لِسَانًا عَلِيًّا ذِكْرُهُ بِأَبِي عَلِيٍّ
أَغْرُ إِذَا تُمْرِغُ فِي نَدَاءٍ تُمْرِغُنَا عَلَى كَرَمٍ وَطِيٍّ (٥)
لَعَمْرُ بَنِي أَبِي دَيْنَا وَعَمْرِي وَعَمْرُ أَبِي وَعَمْرُ بَنِي عَدِيٍّ (٦)
لَقَدْ جَلَى كِتَابُكَ كُلُّ بَثٍّ جَوٍّ وَأَصَابَ شَاكِلَةَ الرِّمِيِّ (٧)

(١) هبة الأيلم — البديعي — ٩٣ .

(٢) الديوان ٣ / ٣٥١-٣٥٩ ، وبلى : هو حى من قضاة ، ويقصد إحدى نساء قضاة .

(٣) اللبب الرخي : ذو السعة ، ووصف الدهر بلين الأخداع ، لأن الرجل إذا وُصِفَ بالباء قيل : هو شديد الأخداع .

(٤) شؤبوب الحبي : صاحب مرتفع .

(٥) بنو عدى : رهط حاتم الطائي .

(٦) كرم وطى : مبسور مملود ، أصاب شاكلة الرمي : ظفر بالمراد .

انظر إلى القسم هنا ، لقد حلف أبو تمام بالناس كلها ، على أن كتاب الحسن بن وهب قد أصاب شاكلة الرمي ، لأنه حقق الأمل الذي عاش أبو تمام عمره يحلم به ، وأى أداة تصلح لنقل مشاعر أبي تمام ؟! ووقع الخبر عليه غَيْرَ عنه القسم الذي يضمُّ أبا تمام وأبا أبي تمام وبنى أبي تمام بل وبنى عدى كلها ، ولو استطاع أبو تمام أن يمر على القبائل ، قبيلة قبيلة ، لفعل ، ولاحِظْ معنى الألفاظ التي تصور حالته البئيسة قبل تسلمه الخطاب « الشَّجِي » فَرَجَّة اللَّبِّ — الدهر الأبي » ، وتلك التي تهيل الأنوار على الحسن بن وهب فهو « أغر — لسانه علني — وأبو تمام تمرغ في نداه '... ' .

وكان الحسن دائم الخيرات على أبي تمام ، ففي قصيدة أخرى يذكر ذلك قائلا :

أَكْرَمَ يَنْعِمَتِهِ عَلَيَّ وَيَنْعَمَتِي مِنْهَا عَلَى عَافٍ جَدَائِي وَمُرْمِي (١)
تَاللَّهِ مَا أَحْلَى مَرَاشِفَهَا عَلَيَّ حَنَكٍ وَأَجْمَلَهَا عَلَيَّ مُتَجَمِّلِي (٢)
٢٨ و ٢٧/ ٤٠/ ٣

مع ما في الأداة « التاء » مع لفظ الجلالة من إحداث أثر قوى للتعجب ينصب مباشرة على حلالة مراشف هذه النعمة ، إنها نعمة تُرْتَشَف يوما بعد يوم ، وحلاوتها لا تنتهي ، وجهالها لا يذوب ، لقد عرف الحسن بن وهب كيف يضرب على الوتر الريان في قيثاره أبي تمام .

انظر إليه يقول له :

إِنْ شِئْتَ اتَّبَعْتَ إِحْسَانًا بِإِحْسَانٍ فَكَانَ جُودُكَ مِنْ رَوْحٍ وَرِيحَانٍ (٣)
فَقَدْ لَعَمْرِي فَتَقَّتْ الْمَاءَ مِنْ حَجَرٍ فِي هَضْبَةٍ، وَهَصَرَتْ الْعُصْنُ لِلْجَانِي
٢/ ٣٣٤٣

أو يقول له ولأخيه مقسما .:

(١) الرمل : قليل الزاد ، والعافى : الفقير والجدا : الحظ ، وعافى الجدا : سيء الحظ .
(٢) انتقد ابن المستوفى لفظ « حنك » وفضل عليه لفظ « شفة » هامش ص ٤٠ جزء ٣ .
(٣) الروح والريحان : الراحة والرحمة .

لَعْمَرِي لَقَدْ أَصْبَحْتُمُ الْعُرْفَ صَاحِبًا لَهُ يَقُولُ نُعْمَا كَمَا فِي ضَمَائِهِ
وَيَأْخُذُ مِنْ أَيْدِيكُمْ وَهَوَاكُمْ فَلَا عَجَبَ أَنْ تَأْخُذًا مِنْ لِسَانِهِ
١٣ و ٢٩٦/ ١٢ و ٣

وإذا تركنا الحسن بن وهب وانتقلنا إلى أبي سعيد الثغري القائد المعروف ،
الذي اشترك مع محمد بن حميد الطائي في معارك بابل الخرمي ، تلك التي قتل
فيها ابن حميد كما اشترك في معركة عمورية ولقبوه بالثغري لطول ملازمته للثغور
والذب عنها ، وجدنا أبا تمام يستخدم في أقسامه مع أبي سعيد أقرب الأدوات إلى
قلب أبي سعيد وإلى يده ، فيقسم أبو تمام برب البيض والقنا . قائلا له :

حَلَفْتُ بِرَبِّ الْبَيْضِ تَذْمِي مُتَوُئِّهَا وَرَبِّ الْقَنَا الْمُنَادِ وَالْمُتَقَصِّدِ (١)
لَقَدْ كَفَّ سَيْفُ الصَّامِتِي مُحَمَّدٍ تَبَارِيحَ ثَارِ الصَّامِتِي مُحَمَّدٍ (٢)
ومرة أخرى يقسم له بـ :
١٠ و ٢٤/ ٩ و ٢

وَوَحَّقَ الْقَنَا عَلَيْهِ يَمِينًا هِيَ أَمْضَى مِنَ الْحُسَامِ الْفَتِي (٣)
٢٩/ ٤٣٦/ ٢

ومرة أخرى يقسم بـ :

وَلَعْمَرُ الْقَنَا الشَّوَارِعَ تُعْسِرِي مِنْ تِلَاعِ الطَّلِي نَجِيعًا صَيِّبًا (٤)
٢٧/ ١٦٤/ ١

وحين يصف عصابة الخرمية بالضلال يكون القسم لأبي سعيد برب البيت
العتيق ويكون ما صنعه معهم أبو سعيد قريب مما صنعه الرسول الكريم بالكفار .

(١) المناد : المنحني ، والمتقصد : المتكسر .

(٢) الثاني هو الأول ، وقيل يعني : محمد بن حميد ، وما جميعا من بني الصامت ، التباريح : من برح به
الأمر ، إذا اشتد .

(٣) الفتيق : العريض الصفحة .

(٤) الشوارع : الموجهة نحو الأقران ، ترمى : تستخرج ، التلاع : مجاز ، وهي من الأضداد ، يقولون لأعلى
الوادي تلعة ، ولأسفله تلعة ، ويكنى بذلك عن المرتفع والهابط من الأرض ، الطلي : الأعناق .
النجيع : الدم .

فَوَرَّبَ الْبَيْتِ الْعَتِيقِ لَقَدْ طَحَ طَحَتْ مِنْهُمْ رُكْنَ الضَّلَالِ الْعَتِيقِ
٥٢/ ٤٤١/ ٢

ويجعل وقعة سنديانا سببا لشكر الإسلام وأبى سعيد ، فيقسم بالله متعجبا :
ثَالِثُ نَدْرِى الْإِسْلَامَ يَشْكُرُهَا مِنْ وَقَعَةٍ أُمُّ بَنُو الْعَبَّاسِ أُمُّ أَدَدُ^(١)
٤٠/ ١٩/ ٢

وإذا تركنا أبا سعيد والحسن بن وهب واستعرضنا أشكالا أخرى من القسم
نجدها في مدح المعتصم والأفشين حين قضى على بَابِك نراه يقسم بأبى بابك ، ثم
يفرغ القسم من معناه محولا إياه إلى هجاء ، يقول :

أَمَّا وَأَيُّهُ وَهُوَ مَنْ لَا أَبَالَهُ يُعَدُّ، لَقَدْ أَمْسَى مُضِيَّ الْمَقَاتِلِ
٢٦/ ٨٦/ ٣

ومع محمد بن عبد الملك الزيات يوظف مصطلح الصلاة : الفريضة والنافلة في
موضوعه قائلا :

وَوَاللَّهِ مَا آتَيْكَ إِلَّا فَرِيضَةً وَأَتَى جَمِيعَ النَّاسِ إِلَّا تَنَقُّلاً
٢٣/ ١٠٣/ ٣

ومع أبى الحسن محمد بن المهيم ، يقسم بعلم الله سبحانه ، أن النوى صبر ،
ويضيف إليه علمه سبحانه بكرم أبى الحسين ، فيهاجمه البلاغيون ظلماً .
يقول أبو تمام :

لَا وَالَّذِى هُوَ عَالِمٌ أَنَّ النَّوَى صَبِيرٌ ، وَأَنَّ أَبَا الْحُسَيْنِ كَرِيمٌ
مَا زِلْتُ عَنْ سَنَنِ الْيَوَادِدِ وَلَا غَدْتُ نَفْسِي عَلَى إِلْفِ سِوَاكَ تَحُومٌ
٢٩٠/ ٦/ ٣ و ٧

وإذا تركنا مجال القسم في المدح ، وانتقلنا إلى القسم في الغزل .

(١) أدد : قوم الممدوح ، لأنه من طى ، وطى هم جُلُثمة بين أدد ، وندى ، أى لا ندى معصدا على
النواثر .

فكأننا انتقلنا إلى إيقاع آخر ، ولحن جديد له سماته الخاصة ، البعيدة عن قفقه السيوف وطعن الرماح وانتشار العجاج ، وإزهاق الأرواح ،... مع الغزل يجلو القسم ، ويكون له طعمه ولذته ، وأثره في النفس ، وهو القسم الذي لا يصدقه الحبيب ، ولكنه يطلبه ليكذب به على نفسه ، ويذهب به قلقه .

وغزل أبى تمام جاء في نوعين من القصائد ، غزل المقدمة الطللية التي تنصدر قصيدة المدح ، وغزل القطعة الصغيرة التي نظمت بقصد الإنشاد أو الغناء .

والصنف الأول من الغزل يتميز برق الفن ، ومتانة الصنعة وعلاقتها بموضوع المدح ، وكلما كانت الشخصية المدحوة ذات مكانة كان المقطع مسبوكة متينا .

أما الصنف الآخر من الغزل ، فيتميز بخفة الروح ، وصدق العاطفة ، والتفنن في التدلله ، واختيار الكلمات اللينة التي تستجيب للأغرام وتستريح إليها الآذان .

فنرى أبا تمام في هذا الغزل الخالص يقسم بالله الذي أعطى صاحبه بطشا وقوة :

أما والذي أعطاك بطشاً وقوةً على وأزرى بي وضعف من بطني

لقد خلق الله الهوى لك خالِصاً ومكنه في الصدر منى بلاغش

٢ / ٢٢٦ / ٤

بل ، يقسم بالقدر :

لا وقد يهتز كالغصن العَضُّ إذا ارتج فيه ردْف وثير

٢ / ٢٠٤ / ٤

ويستخدم التاريخ الأدبي :

فأقسم لو تبثو لعين مرقش لأذهلت عن أسماء حقا مرقشا

٥ / ٢٢٧ / ٤

ويصل به الحال إلى التماجن فيقول :

وَاللّٰهُ لَوْلَا اللّٰهُ لَا غَيْرُهُ وَخَوْفِي النَّارَ عَلَى نَفْسِي
صَلَّيْتُ خَمْسًا لَكَ مِنْ هَيَّيَّة وَازْدَدْتُ ثِنْتَيْنِ عَلَى الْخَمْسِ
٤/ ٢١٧/ ٥

ومقدمات قصائد المدح لم تمنعه من التفتن في الغزل والرقعة في صياغته ، فهذا
قسم بشايا الحبيبة :

وَتَنَائِيكَ إِنَّهَا اغْرِیضُ وَلَآلِ ثَوْمٍ وَبَرْقٍ وَمِیْضُ^(١)
١/ ٢٨٧/ ٢

. أو يقسم بأى صاحبه :

أَمَّا وَأَيُّهَا لَوْ رَأَيْتَنِي لَا يَقْنَتْ بِطُولِ جَوَى يَنْفَضُّ مِنْهَا الْحَيَازِمُ^(٢)
٦/ ١٧٧/ ٣

وبأى المنازل التى تقطن بأحدها صاحبه :

وَأَيُّ الْمَنَازِلِ إِنَّهَا لَشُجُونُ وَعَلَى الْعُجُومَةِ إِنَّهَا لَتَيِّينُ^(٣)
١/ ٣٢٣/ ٣

وذلك بجوار القسم بالطلول في مدح إسحاق بن إبراهيم المصعبى ، يقول :

لَا وَالطَّلُولِ الدَّارِسَاتِ أَلِيَّةُ مِنْ مُعْرِقٍ فِي الْعَاشِقِينَ صَمِيمِ
مَا حَاوَلْتُ غَيْنِي تَأَخَّرَ سَاعَةً فَالْدَمْعُ مَذَّ صَارَ الْفِرَاقُ غَرِيمِي
٩/ ٢٦٢/ ٣ و ٨

(١) . يقول : إن أسنانها إغريض أى بيضاء ، وإنها لآلئ عظيمة وإذا تبسمت ومض الضوء من لعانها ، وإذا
أغلقت فمها اختفى هذا الضوء .

(١) الحيزوم : الصدر والجمع حيازيم .

(٢) شجون : تثير الحزن ، العجومة : العجمة والبهكم ، تين : تفصح .

وفي مدح أبي المغيث الراقى يقول في مقطع الغزل :

لَعَمْرِي لَقَدْ أَخْلَقْتُمْ جِدَّةَ الْبُكَاءِ بُكَاءً وَجَدْتُكُمْ بِهِ خَلَقَ الْوَجْدُ (١)
٣/ ١١٠/ ٢

والقسم في الرثاء :

والرثاء فيه لوعة ، وفيه سخونة ، وفيه عذاب من أثر الحرقه ، وفجعة من وقع الموت .

انظر إليه في رثاء محمد بن حميد الطائي يقسم بأبيه وبغير أبيه من آباء يقول :
يَأْبَى وَغَيْرَ أَبِي وَذَلِكَ قَلِيلُ ثَأْنٍ عَلَيْهِ تَرَى النَّبَاجَ مَهِيلُ (٢)
١/ ١٠١/ ٤

أو يقول له في قصيدة رثاء اخرى :

لَا وَالَّذِي رَزَقَكَ تَطْوَى الْفَجَاجَ لَهُ سَقَائِنُ الْبَرِّ فِي خَدِّ الثَّرَى تَخُذُ (٣)
لَأَنْفَدَنَّ أَسَى إِذْ لَمْ أُمُتْ أَسْفَا أَوْ يَنْفِدِ الْعُمُرُ يِي أَوْ يَنْفِدِ الْأَبْدُ
٥ و ٧٤/ ٤ و ٧٥/ ٤

في الرثاء يأتي القسم طبيعيا حارا ، مغلفا بالانفعال ، على قدر مكانة الفقيد من قومه ومن الشاعر .

فخالد بن يزيد الشيباني : « قطب الرحي » :

بَلَى وَأَيُّ إِنَّ الْأَمِيرَ مُحَمَّدًا لَقُطْبُ الرُّحَى ، مِصْبَاحُ تِلْكَ الْمَشَاهِدِ
٣٩/ ٧٢/ ٤

(١) أخلفتم : أبلستم ، جدلة البكاء : وجه البكاء ، خلق الوجد : الوجد القديم .

(٢) النباج : مكان دفن الفقيد .

(٣) ترتيب البيت : لا (أى سأصرف عن حديث الهوى) ويقسم به « والذي له سقائن البر » (أى النوق في الصحراء) تسرع : تطوى فجاج الصحراء وتحدث أثرا في خد الأرض ، أى أقسم بالله الذي له هذه الحيوانات تشق الصعاب لتحصل على رزقها ، لأنفدن أسى ، الرتك : سرعة العدو ، وكلنا : الوجد .

وأبو نصر محمد بن حميد لا تقضى العيون حقه في الدمع ولو صارت مع الدمع
أدمعا :

وَاللّٰهُ لَا تَقْضِي الْعُيُونُ الَّذِي لَهُ عَلَيْهَا، وَلَوْ صَارَتْ مَعَ الدَّمْعِ أَدْمَعًا
٥/ ١٠٠/ ٤

ومع العتاب ، يأتي القسم مندهشا ، لأن الصديق يخطئ في حق من
يصادقه ، فأبو دلف يعطى أبا تمام ماله ويحرمه من بشاشته :

عَجَبَ لَعَمْرُكَ، إِنَّ وَجْهَكَ مُعْرِضٌ عَنِّي، وَأَنْتَ بِوَجْهِهِ فَعَلَيْكَ مُقْبِلٌ ۱؟
١/ ٤٨٥/ ٤

وتختلف رثة القسم في التعريض ، الذي هو درجة وسطى بين المدح والهجاء ،
أو هو إنذار بالهجاء إن لم تنصلح الأحوال ، قال يعرض ببعض بني حميد ، ولم
يهجه لمنزلة بني حميد عنده .

فَلَا وَاللّٰهُ مَا فِي الْعَيْشِ نَجِيرٌ وَلَا الدُّنْيَا إِذَا ذَهَبَ الْحَيَاءُ
٧/ ٢٩٨/ ٤

وهنا يلعب الرمز دوره ، وكذا الأحكام المطلقة غير المقصودة ، أما في الهجاء
فيأتي القسم ليحول الظن إلى حقيقة والتصور إلى واقع .

فُعْتَبَةُ بن أبي عاصم مهما ادعى الانتساب إلى قبيلة كلب ، فهو دعي وأبو
تمام يقسم على ذلك لمن لا يصدقه :

وَاللّٰهُ لَوْ أَلْصَقْتَ نَفْسَكَ بِالْعَرَا فِي كَلْبٍ لَّاسْتَيْقَنْتَ أَنَّكَ مُلْصَقٌ
٦/ ٤٠٢/ ٤

أما عبيد الله بن يزيد ، فليس له أب معروف ، لذا يُنسب إلى الناس
كلها :

هَذَا لَعَمْرِي يَا أَبَا جَعْفَرٍ جَزَاءُ مَنْ رَبَّى بَنَى النَّاسِ
٦/ ٣٧٩/ ٤

• توظيف جملة القسم فنيا :

التوظيف الفني في الأساس يعنى : اختيار كلمة دون غيرها أو جملة دون غيرها ، ثم وضعها في المكان الذى يحتاج إليهما ، فنيا ، دون غيره ، الكلمة المناسبة في المكان المناسب ، والجملة المناسبة في المكان المناسب ، ثم يأتي بعد ذلك تشكيل الجملة في صورة تشبيهية أو مجازية .. الخ ، وقد تأتي الجملة بلا صورة فنية ، كما تأتي مُوقَّعةً (أى محتوية على إيقاع) أو غير مُوقَّعة ، فليست هذه العوامل شرطا في تحقيق الجمال ، لأنه قد تُحقَّق سلفا في (الكلمة المناسبة في المكان المناسب) ، بقدر ما هي عوامل إضافية تُضفي جمالا على الجمال ، والبلاغة كل لا يتجزأ .

وجملة القسم هي المقسم به ، والمقسم عليه ، وتتسع فتكون المُقسِم ، والمُقسِم به ، والمُقسِم عليه ، والعلاقة وطيدة بين المُقسِم والمُقسِم عليه ، ووطيدة أيضا بينهما وبين موضوع العمل الفني نفسه .

• التشبيه في جملة القسم :

مضطر أن أقول في عُجالة ، إن التشبيه الذى هو المشبه والمشبه به والأداة والوجه يختلف في نظري عن الشكل التقليدي المجهود : أن المشبه به لابد أن يحتوى على صفة مشتركة مع المشبه ، وأن تكون فيه أبرز وأوضح منها في المشبه ، وأنه إخراج الأغمض إلى الأظهر ، وأن مهمته التقريب والتوضيح والتوكيد والإيجاز .

هذه نظرية تقليدية للتشبيه ، تُفرَّغ من مضمونه الفني .

فالتشبيه تشبيهان : تعليمي : وهو الذى يقوم على تقريب المشبه به من المشبه « القاهرة في زحامها كَبْكَيْن في الصَّين » لمن يعيش في بكين ، و « بكين في زحامها كالقاهرة في مصر » لمن يعيش في القاهرة ، وهنا يكون التوضيح والتقريب والإيجاز والتوكيد .

أما التشبيه الفني ، فهو (مثير) أثار الفَنَّان ، حين رآه أو تَدَكَّرَه أو تصوَّره ، وَلَدَّ عنده (استجابة) ، أى حالة رَبط بين هذا المثير وشيء آخر وجد

بينهما تقاربا ، أو تشابها ، وهذا التقارب أو التشابه ذاتي بحث ، تولد في ذات الفنان ، ولا علاقة له بالتشبيه التعليمي لأن الفنان يصور لنا وَقَعَ المشبه (الذي رآه أو تذكره أو تخيله) في نفسه ، ورؤيته له ، وإحساسه به ، وهنا لا نطالبه بإثبات صفة مشتركة بين المشبه والمشبه به تكون شائعة ومعروفة في الإلف والعادة واللغة والمعاجم ، ويكفي أن يُدرك هو تشابهاً ما بين المشبه والمشبه به ، ولا نفرض عليه حُكمنا الذي عادة ما يكون مخطئاً فإذا قال الفنان « هو كالأسد » إذا يقصد أنه شجاع كالأسد ، وما يدرينا ؟ أليس من الممكن أن يقصد أنه كالأسد في التوحش ، كالأسد في الافتراس ، أو كالأسد في الحيوانية ، أو كالأسد في بَحْر فِمْهِ من أكل اللحوم ، أو كالأسد في حديقة الحيوان ... الخ . هجاء أو تعريضا أو سخرية ؟

إن استجابات الفنان للمثير الواحد تختلف باختلاف حالاته النفسية ، وثقافته والإطار الحضارى العام الذى يعيشه ، وطبيعة الموضوع الذى يعالجه .

والصورة التشبيهية لها ركنان (المشبه والمشبه به) (المثير والاستجابة) والجامع صفة مشتركة من وجهة نظر الفنان تستشفيها من السياق ولا نحكم عليها من خارج النص ، ولها طرفان (الأداء والوجه) ، ولا تشبيه بلا ركنين ، ويكون تشبيها بلا أداة أو بلا وجه أو بغيرهما معا .

وسأبسط شرح هذه الفكرة في الفصل الثانى من البحث « التصوير الفنى فى شعر أبى تمام — التشبيه » .

وفى جملة القسم وَظَّفَ أَبُو تمام التشبيه فى المقسم به :

ففى مدح إسحاق بن إبراهيم :

والسيف يحلف أنك السيِّفُ الِذى ما اهْتَزَّ إِلَّا اجْتَثَّ عُرْشَ عَظِيمٍ^(١)

٤٠/ ٢٦٧/ ٣

(١) عُرْش : واحد العُرْشَيْن ، ويقال : إنهما عصبتان فى العنق ، أو : مركب العنق فى الكاهل ، والعُرْش : السرير .

فالقسم على أنه كالسيف ، أبلغ منه لو قال « إنك سيف » لمنزلة القسم في التعبير ولتوظيف السيف هنا بأنه « ما اهتز إلا اجتث عُرش عَظِيم » .

وتجلى الصورة التشبيهية بشكل أجمل في المطلع الغزلى لمدح إسحاق بن إبراهيم المصعبى ، حين يقول :

لا ، والطلول الدَّارِسابِ أَلِيَّةٌ مِنْ مُعْرِقٍ فِي الْعَاشِقِينَ صَمِيمِ
ما حَاوَلْتُ غَيْنَى تَأْخُرَ سَاعَةٍ فَالْدَمْعُ (مُدْصَارَ الْفِرَاقِ) غَرِيمِ
٢٦٢/٣ و ٨/ ٩

انظر إلى قوله (الدمع غريمى) ، لقد صار أحد الخبراء في الحب والمتخصصين في مشكلاته ، إنه يقسم بالطلول الدارسات ، الطلول التى أبكته . وعذبه وهو العريق في الحب ، الصادق في العشق ، يقسم أن عينه ما حاولت أن تحيد عنها وكيف تحيد والدمع يقف له بالمرصاد ، فإن لم يذهب إلى الطلول تذكر ، وإن تذكر صرعه الدمع ، صَرَعَةَ الْغَرِيمِ لغريمه .

وقد يتحول إلى المقسم عليه كله إلى صورة ، مثلما نرى في رثائه لخالد بن يزيد :

فما جَانِبَ الدُّنْيَا سَهْلٌ ، وَلَا الضُّحَى بَطْلُي ، وَلَا مَاءَ الْحَيَاةِ بَارِدٌ
بلى : وأنى ، إِنَّ الْأَمِيرَ مُحَمَّدًا لَقَطْبُ الرُّحَى ، مِصْبَاحُ تِلْكَ الْمَشَاهِدِ
٧٢/٤ و ٨/ ٩

فالأمير خالد الحمود الخصال ، كقطب الرحى في المعارك ، ومصباح جانب الدنيا والضحى ، وماء الحياة البارد ، هو مصدر كل هذا الخير ، وهذا الخير لا يتجلى للناس إلا بوجوده معهم ، وهو محور الحرب ، وبه يتحقق النصر ، وتتحدد النتائج ، وهو سيد القوم ، وهو النجم المنير ، وهو المصباح الذى يهدى جنوده إلى الفوز ، ثم مات ، فالرحى بلا قطب ، والحياة عسيرة ، والضحى مظلم ، وماء الحياة أسن .

ومثلها ، فى رثاء بن حميد ، وقد مات بعد أبى نصر وهو الأكبر ، أخوان له ، يقال لأحدهما محمد وللآخر قَحْطَبَةٌ .

لَعَمْرُكَ مَا كَانُوا ثَلَاثَةً أُخْوَةً وَلَكِنَّهُمْ كَانُوا ثَلَاثَ قَبَائِلَ
٦/١٢٠/٤

• المجاز في جملة القسم :

ليس المجاز هو « المشبه به » المتبقى من ركني الصورة التشبيهية بعد حذف المشبه والأداة والوجه فتتحول الصورة التشبيهية « كلمت رجلاً كالأسد شجاعة » إلى صورة مجازية بأن تقول : « كلمت أسداً » ، وليس المجاز اللغوي هو استعارة كلمة من موضعها الأصلي في اللغة إلى موضع آخر على سبيل الاتساع ، « فكلمت أسداً » مجاز لأنك استعرت كلمة أسد من الاستعمال المتعارف عليه ، إلى استعمال آخر ، تصف به شجاعة هذا الرجل على سبيل الاتساع ، وهي مجاز لأن القرينة ، أى الدليل على ذلك أنك لا تقدر ولا تعرف أن تكلم الأسد الذى لا يتكلم . وهي مجاز لأن هناك جامعاً يجمع بين الرجل والأسد وهو الشجاعة البالغة فى الأسد والمحدودة فى الرجل ورغبت أنت أن تبالغ فى تصوير شجاعته فقلت « كلمت أسداً » فالعلاقة هنا بين الرجل والأسد المشابهة ، وإذا انعدمت المشابهة وقلت « له غللى يد » تحول المجاز إلى مجاز مرسل أى محرر من المشابهة ، وإذا قلت : « بنى الأمير المدينة » تحول إلى مجاز عقلى أو حكمى أو إسنادى ، لأن الأمير هنا لم يبن بل الذى بنى هم عماله المأمرون بأمره .

كل هذه تصورات لغوية منطقية أغفلت حق الفنان فى أن يتخيل ، ويتجاوب مع شعوره ، وتجربته ، ويستجيب استجابة خاصة للمثيرات التى حوله ، لقد تولى اللغويون المقتنون عملية وضع الحدود والأصول ، فإذا كَلَّمْتُ أسداً ، فقد كلمت رجلاً شجاعاً ، وإذا خاطبت زهرة ، فقد خاطبت امرأة جميلة ، وإذا فعلت كذا فأنت تقصد كذا .

المجاز لا علاقة له بالتشبيه ، المجاز مجاز ، أى : مُثيرٌ تحول فى نظر الفنان إلى استجابة ، ومثير تقمص الاستجابة ، مثير أثار الفنان فجعله يراه فى شكل آخر استجابة لانفعاله بهذا المثير ، « كَلَّمْتُ أسداً » أى 'كَلَّمْتُ رجلاً أثارتنى شجاعته ، وأعجبني إقدامه ، فأنقلب فى عيني إلى أسد . والجامع أمر يخص الفنان ، ولا دخل لحكماء اللغة والنحو بذلك ، فى التشبيه يظل المثير بصفاته ثم تتولد الاستجابة ، وفى المجاز يتحول المثير إلى استجابة ، ودعونا من المجاز اللغوي

والمجاز الرسل والمجاز العقلي ، الذى عانينا منه فى كتب البلاغة هو العملية التفكيكية التعليمية التى كان العلماء يشرحون بها تفاصيل الصورة التشبيهية أو المجازية للمتعلمين عربا كانوا أم أعاجم . إن الذى بقى لدينا فى كتب البلاغة ؛ عملية تشريح الجثة ، بعد تفريغها من روحها وعطائها ، وإذا كان علماؤنا معذورين لأنهم كانوا معلمين ، فلا عذر لنا لأننا متذوقون .

وسأبسط الحديث فى هذا الموضوع فى الفصل الخاص « بالصورة الفنية فى شعر أبى تمام — المجاز » .

ولنقف أمام هذا المجاز المألوف فى مدح أبى تمام لابن عبد الملك الزيات . يقول :

ووالله لا أنفك أهدى شوارداً إليك ، يَحْمِلَنَ الثَّنَاءَ المُنَحَّلَا
٤٦/ ١٠٩/ ٣

استحضر الفنان شريط قصائده ، وأحس بروعتها ، وجمالها ، وندرته فى جودتها ، فتحولت فى ذهنه وهى « المثير » إلى « استجابة » ، فصارت شوارد ، وليست قصائد ، وليست نظما عاديا ، بل نظما فائقا فى سبكه ، فائقا فى شكله ، عجيبا فى قيمته ، و « شوارد » هنا ليست مشبه به فى تركيب تشبيهى أصله « قصائد كالشوارد » ثم حذف المشبه وأبقى على المشبه به ، ولكنها القصائد وقد تقمصت خصائص الشوارد التى يسعى وراءها العلماء فى بطون الصحراء ليدونوها ، والتى ينقب عنها المؤلفون ليسجلوها فى كتبهم ، والتى يستشهد بها النحويون ، ويحفظها المعلمون ليُلقنوها لتلاميذهم فى المساجد ، هى ليست قصائد هى شوارد ، والقرينة أن الشوارد ليست فى متناول اليد لكل من أرادها ، والجامع أحس به أبو تمام .

لا داعى لأن نقول هى « استعارة تصريحية » ، لأنه لم يستعبر كلمة ووضعها مكان أخرى ، ولكنه أحس بمعنى فالتقط له الكلمة التى تناسبه ثم تعامل معها على أنها واقع حتى له كل الصلاحيات ، لذلك ينطلق فى الأبيات التالية واصفا وقع هذه « الشوارد » على محمد بن عبد الملك الزيات :

تُخَالُّ بِهِ بُرْدًا عَلَيْكَ مُحَبَّرًا وَتَحْسَبُهُ عِقْدًا عَلَيْكَ مُفَصَّلًا
أَلَدٌ مِنَ السُّلُوبِ وَأَطْيَبَ نَفْحَةً مِنَ الْبِسْلِ مَفْتُوقًا وَأَيْسَرَ مَخْلًا
٤٨ و ٤٧/ ١٠٩/ ٣

ومثال آخر : أَيُّمُنْ غزلية . يقول :

وَأَقْسَمَ الْوَرْدَ أَيْمَانًا مُغْلَظَةً أَلَّا تُفَارِقَ حَدِيثَهُ عَجَائِبُهُ
٣/ ١٥٩/ ٤

فالقريئة الشائعة ، أن الورد لا يتكلم لكي يقسم ، ولا يتجسد لكي يعجب ،
ولا يحس لكي يحب ، فلنبحث عن أصل الموقف :

رأى الفنان حمرة خد حبيبته (مثير) ، فتخيل أن الورد شاب رأى خد
حبيبته (مثير) ، فأذهلته استدارته ، فأقسم أن يطرح كل خصائصه لهذا
الخد ، فاحمر الخد ، ونضر ، وتعطر ، وصار قبلة للناظرين ، وهدفا للمعجبين .
حتى تحول الخد إلى ورد (استجابة) وليس هو خد كالورد ، بل انمحي الخد
وتحول في نظر أي تمام إلى ورد ، وليست الحمرة هي الجامع بين الخد والورد ،
ولكن إحساس أي تمام بخصال هذا الخد المتعددة الفاتنة هي التي حولت الخد إلى
ورد ، بحيث لا يستطيع أن يضع حدا للخد يتميز به ، وحدا للورد ينفصل به ،
لأن المثير تحول إلى استجابة ، ثم تصور موقفا ، هو أن الورد حين رأى الخد
أعجب به فانقلب إلى خد ، فصار الخد وردا .

ولا نقول هنا : « أقسم الورد أَيْمَانًا » استعارة مكنية ، لأنه شبه الورد
بإنسان ، ثم حذف الإنسان وأتى بلازم من لوازمه وهو القسم ثم أسند القسم إلى
الإنسان ، وقال « أقسم الورد أَيْمَانًا مغلظة » ، فهذه طريقة معلمين يعلمون
تلاميذهم بطريقة تشريحية سخيفة ، تحول الجسد إلى جثة ، والجمال إلى معادلة
رياضية .

مثال آخر : يقوم على مجاز في المقسم عليه ، يقول لمحمد بن عبد الملك
الزيات :

والله لا آتيك إلَّا فَرِيضَةً وآتى جميع الناس إلَّا تنفلا
٢٣/ ١٠٣/ ٣

هنا توظيف مصطلحين شرعيين (الفريضة والنافلة) في غير ما وضعا لهما ،
(الصوم فريضة ، الصلاة فريضة ، الزكاة فريضة .. وصوم الاثنين والخميس من
شهرى رجب وشعبان نافلة ،... ، فالمثير هنا زيارة أبى تمام لابن عبد الملك التى
تأخذ شكل الإلزام ، فتحولت في شعوره ناحيتها وتقييمه لقيمتها إلى فريضة ، في
قوتها وإلزامها وأهميتها لينحها الهالة الشرعية التى لها ، ويستغل أثرها في وجدان
المسلم ،... الخ ، ورأى زيارته لجميع الناس نافلة ، إن أتى بها كوفء عليها ، وإن
أهملها فلا ذنب عليه ، ثم يقابل بين (آتيك) و (آتى جميع الناس) ، معك
فريضة ، ومعهم نافلة ، لأنك في نظرى فوق كل الناس .

وليس هنا استعارة تصريحية ، بنقل كلمة من مكانها إلى مكان آخر على سبيل
التوسع ، هنا (زيارة لها قيمة في نفس أبى تمام) « مثير » حَوَّلَهَا إحساسه إلى
« فريضة ملزمة » « استجابة » . أى « مجاز » لا لغوى ولا مرسل ولا عقلى ولا
هم يحزنون .

كان أبو تمام مغرما بتجسيد المعنويات ، واستحياء الجمادات ، واستنطاق
العجماءات ، ثم يقيم علاقات جديدة بينها وبين جيرانها ، ليسبك منها جميعا
صورة جميلة .

في مدح أبى المغيث المرافقى ، يقسم في المقطع الغزلى :

وَمَعَتْ كَمَا مَحَتْ وَشَائِعٌ مِنْ بُرْدٍ ^(١)	شَهِدْتُ لَقَدْ أَقْوَتْ مَعَايِكُمْ بَعْدِي
فَيَا ذِمَّةً أُنْجِدُنِي عَلَى سَاكِنِي نُجْدٍ ^(٢)	وَأُنْجِدُكُمْ مِنْ بَعْدِ إِتْهَامِ دَارِكُمْ
بُكَاءٍ، وَجَدَّذْتُكُمْ بِهِ تَخْلُقُ الْوَجْدَ ^(٣)	لَعَمْرِي لَقَدْ أَخْلَقْتُكُمْ جِدَّةَ الْبُكَاءِ

٣٠٩/٢ و ١١٠/١-٣ .

فالمجاز هنا هو المفتاح السحري الذى يفتح به أبو تمام مغاليق الأشياء ،
واستجابته المرهفة هى التى تجعله يخلق في أجواء من التجوز يعجز الإنسان
العبادى عن أن يصل إليها ، وهذه هى الشاعرية ، هذه هى روح الفن ، هذه هى

-
- (١) شهدت : حلفت ، الإقواء : الإحمال ، محت : أخلقت ، الوشائع : يحيط الثوب الذى بلحم بها .
(٢) أنجدم : انتقلتم إلى نجد بعد إقامتكم بيهامة .
(٣) أخلقتم : أبلهم ، جدة البكاء : البكاء المتجدد .

الخصوصية التي يفترق بها الشاعر عن الناس جميعا ، لا يؤمن بطبيعة الأشياء ، ولا يتوقف عند حدود إمكاناتها ، ولا يلتزم بنواميس الطبيعة ، ولا يخضع للعادي والمألوف والمتداول والمعروف ، بل يخلق ، وهو لا يخلق من عدم ، فليس من مقدوره ، من قدرة الخالق سبحانه ، إنما يعيد خلق المخلوق ليركب منها مخلوقات جديدة يحس بها ، ويحركها ، ويتعامل معها .

في البيت الثالث من هذه الأبيات يتصور عَيْنُه سحابةً تمطر دموعا حزنا على هؤلاء المسافرين ، واستمر المطر يهطل ويهطل إلى أن كاد يجف ، وهو في هطوله كان يسقط على الوجد ، فيجدد من كيانه ، ويشعل من أوارِه ، فَوَجْدُه كان أرضاً قاحلة ، وسقط عليها ماء البكاء فأحياها وَجْدٌ من أديمها بعد أن سقاه البكاء ، تَصَوَّرَ أبو تمام هذا قبل بيكاسو وقبل سلفادور ، وقبل السريالزم بقرون . وَجْدٌ يرتوى بالدموع ، وينبت شوقا ، فيورق حزنا ، فينمو السهر .

وفي مدحه لعبد الله بن طاهر يتخيل أن الدهر إنسان متقلب ، به شراسة وليان ، يظلم بقلر ما ينصف ، يعذب بقلر ما يسعف ، فطرح عليه عبد الله رداء أخلاقه ، وثوب شمائله ولو لم يفعل عبد الله ما فعل لتعدت الحياة على الأحياء .

يقول :

فَوَالله ، لَوْ لَمْ يُلَيْسِ الدَّهْرُ فِعْلُهُ لَأَفْسَدَتِ الْمَاءَ الْقَرَّاحَ مَعَايُهُ

٣٠/٢٢٩/١

أين التشبيه هنا ؟ أين المشبه الذي حذف والمشبه به الذي بقي على أنه مجاز ؟ المجاز هنا أصله مجاز ، وُلد مجازاً وسيبقى مجازاً .

• الكناية :

الكناية : لفظ أُريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه ، كقولك : ثوب الضحى أى لديها من يَحْدُمُها ، فليست بحاجة إلى الاستيقاظ مبكراً لإعداد متطلبات أسرتها ، و « طويل النجاد » أى طويل القامة ، و « كثير رماد القدر » أى كريم ، فقد أخفينا المعنى الذي نريد إثباته ، وأبقينا على معنى ملازم له ،

« تؤوم الضحى » ملازمة ليسر الحال و « طول النجاد » ملازمة لطول القامة و « كثرة الرناد » ملازمة لكثرة الضيفان .

فالمعنى الأصلي أدى إلى معنى فرع مترتب عليه ، الغنى واليسار أدبا إلى النوه حتى الضحى ، وطول القامة أدت إلى طول حَمالة السيف ، وكثرة الضيفان أدت إلى كثرة رَماد القدر . يوجد تلازم ، حدث يؤدي إلى وجود ظواهر تشير إلى وجوده ، لأنها منبثقة عنه ، (دخان — نار) ، (زينة — فرح) ، (مَأْتَم وفاة) ... إلخ المعنى ولازمه ، الحالة ونتائجها ، الفعل ورد الفعل ، الحدث وتوابعه ، .. إلخ .

ولنفرق هنا بين الثوابت من الظواهر الطبيعية التى لا تتغير ، وشواهدا الملازمة لها وكذلك السلوك العام للإنسان فى حالة الفرح أو الحزن أو الغنى أو الفقر .. إلخ كل هذه الحالات لها لوازمها المعروفة التى لا يختلف عليها اثنان .

وأريد هنا أن أوسع الدائرة بعيدا عن الشائع والثابت من الظواهر الطبيعية والسلوك الإنسانى العام ، أريد أن أضع اعتباراً للمتغيرات الاجتماعية والثقافية والفكرية ، فتؤوم الضحى كانت كناية عن اليسار والغنى ، فهل هى الآن كناية عن اليسار والغنى ؟ ألا تفيد معنى الكسل والخمول ؟ ألا تفيد الشعور باللامبالاة ؟ ألا تفيد معنى العصيان ؟ هناك متغيرات ، طول النجاد ، لا حيلة معه إلا صفة طول القوام ، لكن ، « كثير رَماد القدر » ألا تفيد معنى المباهاة ؟ ألا تفيد معنى شراء ضمائر الناس ؟ ألا تفيد معنى قرب الانتخابات ؟ مثلا .

أما عن السلوك البشرى تجاه الفرح والألم واليأس وغيرها من ثوابت ، لمجد أنها تتغير من إنسان إلى آخر . لى صديق إذا اشتد به الحزن انتابته حالة من الابتسام لا تتوقف ، وآخر إذا تألم استغرق فى نوم لا ينقطع ، وثالث إذا فرح فقد شهيته إلى الطعام ، ورابع وخامس .. إلخ ، مشاعر الإنسان متضاربة متشابكة متناقضة ، مما يدفعنا إلى الاحتماء بالسياق .

أرى أن الكناية ليست اللفظ الذى أريد به لازم معناه ، لأن اللزوم لا يصدق دائما بل هى المعنى الذى يتولد عن حدث إما بشكل مضطرب وثابت وإما بشكل خاص له أدلته .

وسأبسط القول في الكناية في الفصل الثاني الخاص « بالصورة الفنية في شعر أبي تمام — الكناية » .

يقول أبو تمام في مدح الحسن بن سهل :

وَكُنْتُ أَمْرًا أَلْقَى الزَّمَانَ مُسَالِمًا فَأَتَيْتُ لَا أَلْقَاهُ إِلَّا مُحَارِبًا

١٧/١٤٣/١

يقسم ألا يلقي الزمان (الناس والأحداث) إلا محاربا ، فالكناية في « لا ألقاه إلا محاربا » ، الحدث موقف عداء ، صَدَرَ عن الآخرين ، وجسدهم في هيئة « الزمان » ، والذي صدر عنهم قد يكون حسداً ، أو غيرةً ، أو ظُلماً ، أو نقداً مُتَعَصِّباً ، أو دسيسة ، ولأن الذي وقع عليه الغبن هو أبو تمام فمحاربه للزمان سيكون لها طابع يخصه هو ، وبجيده هو ، والشعر في مقدمة أدواته ، وقد تصاحبه السلطة المتمثلة في أصدقائه من ذوى المناصب ، أو ... أو ... ، المهم موقف العداء جعل من أبي تمام محاربا ، ومن الممكن أن يجعل غيره منافقاً أو مخادعاً ، أو غادراً .. الخ ، ولكن أبا تمام سيتسلح بالنجاح في الشعر ليكيدهم أكثر .

هذا بالنسبة للموقف الخاص ، أما الموقف العام ، فمثل تصوير فرحة انتصار محمد بن سعيد الثغرى على بَابَك الحُرْمى ، فيكنى أبو تمام عن هذه الفرحة ، مبينا عمقها وانتشارها بقوله :

ثَالِثُ نَذْرِي : أَلَا إِسْلَامٌ يَشْكُرُهَا مِنْ وَقْعَةٍ أَمْ بُنُو الْعَبَّاسِ أَمْ أَذَدُّ؟

٤٠/١٩/٢

فعظمة الانتصار أدت إلى استحقاق توجيه الشكر لأبي سعيد ، من المسلمين جميعاً أو من الطبقة الحاكمة كلها ، أو من أفراد قبيلة أَدَد فردا فردا ، فاستحقاق الشكر من هذه المصادر المهمة كناية عن عظمة الانتصار .

وشجاعة أبي سعيد في هذه المعارك يكنى عنها بصورة فنية أخرى ، تصور لنا أبا سعيد بطلا لو ساعدته الجنود وحيولهم لقضى على بلدان الروم قاطبة . ويقسم على ذلك :

وَوَحَقَّ الْقَنَا عَلَيْهِ يَمِيناً هِيَ أَمْضَى مِنَ الْحُسَامِ الْفَتِيحِ (١)
 أَنْ، لَوْ أَنَّ الذَّرَاعَ شَدَّتْ قَوَاهَا عَصُدٌ أَوْ أُعِينَ سَهْمٌ بِفَوْقِ (٢)
 مَا رَأَى قَفْلَهَا كَمَا زَعَمُوا قَفَّ لَا وَلَا الْبَحْرَ دُونَهَا بِعَمِيقِ (٣)
 ٣١-٢٩/ ٤٣٦/ ٢

ويكنى عن حزنه الشديد في رثاء بعض بنى حميد مقسما :
 لَا وَالَّذِي رَكَّكَ تَطْوِي الْفَجَاحَ لَهُ سَفَائِنُ الْبَرِّ فِي نَحْدِ الثَّرَى تَخِذُ (٤)
 لَا تُفَدِّنُ أُمِّي إِذْ لَمْ أُمْتَ أَسْفَا أَوْ يَنْفَدِ الْعُمُرُ بِي أَوْ يَنْفَدِ الْأَبَدُ
 : ٧٤/ ٧٥ و ٤/ ٥
 ولا حظ معى تكراره لفعل (ينفد) مسنداً لإياه إلى نفسه ثم إلى عمره ثم إلى
 الأبد كناية عن فجيعة .

ويكنى عن جمال هذه المحبوبة الفائقة ، فيقسم :
 فَاقْسِمُ لَوْ تَبْدُو لِعَيْنِ مُرْقَشٍ لَأَذْهَلْتُ عَنْ أَسْمَاءَ حَقًّا مُرْقَشًا
 ٥/ ٢٢٧/ ٤

وهذه كناية عن علمه الواسع بالأدب العربي ورجالاته وحكاياته أكثر منها
 كناية عن جمال هذه المرأة .
 الإيقاع :

هو ترديد صوت مرتين فأكثر ، مع التناسب في الزمن الفاصل بينهما ، ومن
 خلال التحكم في طبيعة الصوت ، والمسافة الزمنية الفاصلة بينهما تتولد الأنغام ،
 فالنقطة الواحدة على الطبلة ليست إيقاعاً إلى أن تُرَدَّ عليها نقرة أخرى ثم تتكرر .

(١) الفتيق : العريض الصفحة .

(٢) الْفُوقُ : من السهم حيث الوتر فيه ، وهم فُوقَان ، أى على درجة من الجودة عالية .

(٣) الْقَفْلُ : القفل المعروف ، أى ، لو ساعدته الحيل لم يكل عن البلوغ إلى ما هم به ولأستأصل بلدان
 الروم حيث بلغ .

(٤) الرُّثْكَ : نوع من أنواع سير الإبل ، سفائن البر : مجاز عن الإبل ، نحر : نوع من أنواع سير الإبل .

والإيقاع يعتمد على التكرار ليستقر المضمون الذى تحمله النغمة كما يعتمد على التوازن ليتحقق التناغم .

وإذا تأملنا حولنا فى بديع صنع الله ، وجدنا الإيقاع أساس الحياة ، الشروق والغروب إيقاع ، الليل والنهار إيقاع ، فصول السنة الأربعة إيقاع ، الطفولة والشباب ، والرجولة والشيخوخة إيقاع ، التنفس إيقاع ، النبض إيقاع ، تحريك الذراع مع الساق فى أثناء المشى إيقاع ، الخ ، الإيقاع المتوازن هو القانون الذى يحرك المخلوقات ، والمرض هو الخلل فى حركة أى إيقاع .

الإيقاع فى الشعر يعتمد على تكرار صوتى صادر عن كلمتين متتاليتين متفقين فى الحرف الأخير أو الحرفين الأخيرين أو الكلمة كلها ، والتحكم فى قوة الإيقاع الذى تكلمنا عنه سابقا يتحقق فى الشعر من خلال عدد الحروف المتشابهة بين الكلمتين المتتاليتين ، والتحكم فى المسافة الفاصلة بين الكلمتين المتتاليتين يتحقق من خلال عدد الكلمات ال فاصلة بين هاتين الكلمتين ، فقد تكون الكلمة الأولى فى أول صدر البيت وتأتى الكلمة الثانية فى أول عجز البيت أو وسطه أو نهايته .

والإيقاع المفرغ من المضمون لا وزن له فى البلاغة ، هو مجرد أصوات متشابهة استجلبت فى الشعر لتحداث ضجة مفتعلة ، ولتكشف عن فقر موهبة شاعر مسكين ، أما الإيقاع الذى نشغل به فهو الذى يكون جزءا من المعنى ، أى أن الشاعر يختار الكلمة التى تفى بالمعنى ويحقق مع غيرها إيقاعا .

وفى اللغة العربية أدوات تحقق الإيقاع وهى السجع والجناس والمشاكلة والازدواج ، وأخرى قد يتحقق معها الإيقاع مثل الطباق والتعليل والتورية ، وسأبسط القول فى الإيقاع فى الفصل الثالث من البحث .

ومن منطلق أن البلاغة كل لا يتجزأ سنقف عند الإيقاع الذى تحقق فى جملة القسم .

وفى القسم توافر لنا إيقاعان أحدهما فى البيت الذى مدح به أبا المغيث الرافقى :

لَعَمْرِي لَقَدْ أُخْلِقْتُمْ جِدَّةَ الْبُكَاءِ وَجَدَّدْتُمْ خَلْقَ الْوَجْدِ
٣/١١٠/٢ .

فقد جانس بين «أخلقتم» و «خلق» ، وطابق بين «أخلقتم»
و «جددتم» وبين البكاء الطاهر والوجد الباطن .

والجناس من فنون الوفاء بالمعنى والإيقاع ، وهو كلمتان متاليتان متفتقتان في
الإيقاع مختلفتان في المدلول ، وقد يكون الإيقاع تاما وقد يكون ناقصا ، ونلاحظ
أن بين «أخلقتم» و «خلق» جناس ناقص لأن الإيقاع مختلف ، «أخلقتم»
سنة حروف و «خلق» ثلاثة ، ونلاحظ أن المسافة الزمنية الفاصلة بين الكلمتين
المتجانستين قوامها خمس كلمات ، أى أن صوت «أخلقتم» ظل في الأذن
مسافة خمس كلمات ثم جاءت كلمة «أخلق» لتكمل الإيقاع .

وبين أخلقتم وجددتم ، طباق ، والطباق من فنون الوفاء بالمعنى ثم الإيقاع ،
لأن (ثم) حرف عطف يعنى الترتيب مع التراخى . فالإيقاع مع هذه الفنون غير
مضطرب .

وإذا كان الجناس قد قام بدور ملحوظ في تحقيق الإيقاع فهناك إيقاع آخر
يتجلى في تكرار حرفي الخاء والجيم ، كل منهما ورد مرتين «أخلقتم جدّة»
و «جددتم خَلْق» و «الوجد» ، وهنا يتناغم حركة الصوت مع تدفق المعنى ،
وتتحول الكلمات إلى كتل صوتية متسلسلة لتنتهى مع كلمة «الوجد»
وتمّ قسم آخر ، احتوى على طباق فى قوله :

عَجِبَ لَعَمْرُكَ أَنَّ وَجْهَكَ مُعْرِضٌ عَنِّي ، وَأَنْتَ بِوَجْهِهِ فَعَلِكْ مُقْبِلُ
١/٤٨٥/٤

ولم يتحقق هنا إيقاع ، وتحقق التوازن بين «الإعراض» و «الإقبال» من
خلال التضاد ، الوَجْهُ مُعْرِضٌ ، والعطاء مقبل ، البشاشة معرضة ، والمال
مقبل ، وماذا يفعل أبو تمام بعطاء مَلُوهُ غُصَّةٌ ، ووجه بشوش فقير ، لقد فقد المال
معنى العطاء وتحول إلى إحسان ، مما يتعارض مع كرامة أبى تمام .

في يد أئى تمام صارت جملة القسم ، قوة في التعبير ، وبراعة في التصوير ، وطرافة وسخرية ومُجونا ، وفي الرثاء تحولت إلى بكاء ساخن ، وفي العتاب احتوت على الحصافة ، وفي التعريض اشتملت على ذكاء العُرض ، وفي الهجاء انقلبت إلى قسوة وشراسة ، وكله قسم وكله بديع ، ودعك من قول البلاغيين المتأخرين عن جملة القسم أنها من الجمل الإنشائية غير الطليية ، وأنها لا بلاغة فيها ، وأقسم لك أن البلاغة ، كل البلاغة فيها .

ثانياً : جملة التعجب

عَجِبَ منه عجا ، أنكره لقلة اعتياده إياه ، وتعجب تَعَجُّبا : استعظم أمراً ظاهر المزية ، خافى السبب ، وفي القرآن الكريم : عَجِبْتَ (١) وَأَعْجَبَكُمْ (٢) وَمُعْجَابٌ (٣) وَعَجِيبٌ (٤) ، ولم يرد المصدر « التعجب » .

ومادة الكلمة تعبر عن الشعور الخاص حيال الفائق في الحسن أو الفائق في القبح ، وقد يعمل هذا الشعور في طياته دهشة أو سخرية أو نفوراً أو ألماً ، بدرجة تفوق الشعور بها أمام العادى من الأمور ، مما يوضحه السياق .

وللتعجب صيغتان قياسيتان ، وصيغ سماعية ، وثالثة خرجت من مضمونها الظاهر إلى معنى التعجب .

والصيغتان القياسيتان : « ما أَفْعَلْ » و « أَفْعِلْ بِهِ » ، وقد وردتا في القرآن الكريم قال تعالى : « أُولَئِكَ الَّذِينَ اشْتَرَوُا الضَّلَالَةَ بِالْهُدَى ، وَالْعَذَابَ بِالْمَغْفِرَةِ فَمَا أَصْبَرَهُمْ عَلَى النَّارِ » (البقرة / ١٧٥) ، وقال تعالى : « لَهُ غَيْبُ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ أَبْصِرْ بِهِ وَأَسْمِعْ » (الكهف / ٢٦) ، و « فَوَيْلٌ لِلَّذِينَ كَفَرُوا مِنْ مَّشْهَدِ يَوْمٍ عَظِيمٍ ، أَسْمِعُ بِهِمْ وَأَبْصِرُ يَوْمَ يَأْتُوتُنَا .. » (مريم / ٣٧ و ٣٨) ، وثُمَّ شُرُوطٌ لِإِمْكَانِ التعجب بهاتين الصيغتين من الفعل المباشر (٥) .

- (١) قال تعالى : « بَلْ عَجِبْتَ وَيَسْخَرُونَ » (الصافات / ١٢) .
- (٢) قال تعالى : « وَلَأَمْلَأَنَّ مِوْطِنَهُ خَيْرٌ مِنْ مُشْرِكِهِ وَلَوْ أَعْجَبَكُمْ » (البقرة / ٢٢١) .
- (٣) قال تعالى : « أَجْعَلُ الْآلِهَةَ إِلَهاً وَاحِداً ، إِنَّ هَذَا لَشَيْءٌ عُجَابٌ » (ص / ٥) .
- (٤) قال تعالى : « قَالَتْ يَا وَيْلَتَى أَأَلِدُ وَأَنَا عَجُوزٌ ، وَهَذَا بَعْلَى شَيْخاً ، إِنَّ هَذَا لَشَيْءٌ عُجَابٌ » (هود / ٧٢) .

(٥) كأن يكون الفعل ثلاثياً ، مثبتاً ، مبني للمعلوم ، ليس الوصف منه على أفعل التثنية مؤنثاً فعلاً .. الخ ، وإذا لم تتوافر هذه الشروط ، أتى بما يدل على التعجب على إحدى الصيغتين مثل (ما أشد ، أعظم ..) ويبقى الفعل على حاله .

ومن الصيغ السماعية في القرآن الكريم ، قوله تعالى : « حَاشَ لِلَّهِ مَا هَذَا بَشَرًا » (يوسف / ٣١) ، وفي غيره : قولهم : لله ذرّه ، لله أنْت ، سبحان الله ، العظمة لله .. الخ ، وفي صيغة الاستفهام تعجب كقوله تعالى : « كَيْفَ تُكْفِرُونَ بِاللَّهِ ، وَكُنْتُمْ أَمْوَاتًا فَأَحْيَاكُمْ .. » (البقرة / ٢٨) ، وفي النداء تعجب ، في غير القرآن مثل قول امرئ القيس :

فَيَاكَ مِنْ لَيْلٍ كَانَ نُجُومُهُ بِكُلِّ مُعَارٍ الْفَتْلِ شُدَّتْ يَدُوبِلُ

وفي صيغة النفي تعجب ، في غير القرآن ، كقول الأعشى :

يَا جَارَتَا مَا أَنْتِ جَارَةٌ

في تقدير (ما) نافية .

« جملة التعجب في شعر أبي تمام :

مثلما وظف أبو تمام في أعماله الفنية ، سائرَ الجمل وظف جملة التعجب .
طلما أنه أحسّ أن موضعها يناديه ، والسياق بحاجة إلى عطائها .

والشاعر قد يتعجب مما يتعجب منه الناس في العرف والعادة ، ويتعجب أيضا لأسباب شخصية ، فكرية ، فنية ، فيوظف التعجب ليعبر عن موقفه من الموضوع الذي يتناوله ، وليس من الضروري أن يوافقه المتلقى على تعجبه ، ففي مرحلة من مراحل بناء القصيدة يجد الشاعر أن التعجب مناسبٌ هنا ، لا لكي يؤكد الفكرة أو يوضحها أو يشرحها .. الخ ، بل يُعْطَى لنفسه فرصة لتعميق الفكرة ، ولها فرصة لتظهر بزاوية جديدة . وهكذا .

إنَّه يُلَوِّنُ المؤثرات الناتجة عن توظيف الجمل ، فهذه جملة استفهامية ، بحوارها جملة نفي ، بعدها جملة تعجب ، بعدها جملة قسم ، ويظل يراوح بين مواضع الجمل أو بين خصائصها ، ويظل ينسق فيما بينها ، ليفيد من عطائها ، تبع الخطوة التي رسمها لتشكيل قصيدته .

ولا أقول : إن هناك تعجبا حقيقيا وآخر مجازيا ، أو أن هناك قَسَمًا حقيقيا وآخر مجازيا ، بل ، هناك تعجب لا يختلف عليه الجمهور مع الشاعر ، وسَمَّاهُ ما

شئت من الأسماء ، وآخر تعجب فنى ، شخصى ، دالى ، تحلق فى جسم القصيدة . وتشكل بشكلها ، وصار عضوا مؤسسا فيها ، تعجب ظاهر متفق عليه ، وتعجب خرج عن مقتضى هذا الظاهر .

وكذا القسم : فاليمين الشرعى : حكمه معروف ، ومجاله الحياة والمصالح المرسلة بين الناس ، أما اليمين الفنية ، التى خرجت عن مقتضى هذا الظاهر فمجالها الفن ، بين الشاعر والمتلقى ، مهما بلغت درجة مصداقيته .

« أولا : صيغتا التعجب القياسية فى شعر أبى تمام :

وظف أبو تمام صيغة (ما أفعل) ، قال فى مدح الحسين بن وهب « تالله ما أخلى مراشفها وأجملها »^(١) .

وكررها^(٢) .

كما وظف صيغة « أفعل به » فقال فى الغزل « أحسن بإتيام العقيق »^(٣) ، وكررها^(٤) .

وتوسع فى توظيف الصيغ القياسية ، وتعددت استعمالاته ، فاستعمل الفعل (عَجِبَ) فقال : « وَعَجِبْتُ لِصَبْرِي بَعْدَهُ »^(٥) ، والصفة المشبهة (عَجِيبٌ) فقال : « عُمِّي حَدَوَكَ إِلَيَّ ، أَيُّ عَجِيبَةٍ »^(٦) ، والمصدر (عجب) فقال « عَجِبَ لَعَمْرِي »^(٧) .

(١) الديوان ٢٨/ ٤٠/ ٣ .

(٢) قال فى مقطع الغزل يمدح عبد الله بن طاهر : « ما أُنَحِّشَنَّ اللَّيْلَ مَرَكَبًا » ١/ ٢١٨/ ٣ ، وفى الغزل الخالص : « ما أُنَفِّعُ الْقُرْبَ لِلْمُجِبِّ » ٤/ ٢٣٦/ ٣ ، وفى العتاب : « ما أَضَيَّعَ الْيُمْدَ بِفَيْرِ نُصْلِهِ » ٤/ ٥٣٢/ ١٨ ، و.. . ولكن آخر ما أَضَعَفَا ٤/ ٤٧٤/ ١٢ ، وفى الفخر « ما أَضَيَّعَ الْعَقْلَ » ٤/ ٥٤٨/ ١ ، ويفصل بين « ما » وفعل التعجب بـ « كان » يقول : « ما كان أَعْتَقَ يَوْمَهَا » ٣/ ٣٢٠/ ٢٨ .

(٣) الديوان ١/ ٩٧/ ١ .

(٤) فى الملح قال للحسن بن وهب : « أَكْرَمَ بِنِعْمَتِهِ عَلَيَّ » ٣/ ٤٠/ ٢٧ ، وفى الرثاء : « أَغْرُزُ بِفَقْدِ هَذَا الشُّهَابِ » ٤/ ٤٥/ ٤ ، وفى الفخر : « فَأَعْجِبْ بِهِ يَهْدِي إِلَى الْمَوْتِ نَحْرَهُ » ٤/ ٥٧٦/ ٣٥ ، وفى الهجاء : « أَضْيَفَ بِعَنِّ أُنْسَى وَأَصْبَحَ أُمْرُهُ تَبْعًا » ٤/ ٢٩٩/ ٥ .

(٥) الديوان — ٤/ ٤٢/ ٩ .

(٦) الديوان — ٤/ ٤٠٣/ ٩ .

(٧) الديوان — ٤/ ٤٨٥/ ١ ، ٣/ ٥٨/ ١ ، وقال : « وَعَجِبًا لِقَوْمٍ يَسْتَمْعُونَ مَذَاهِجِي » ٤/ ٣١٢/ ٩ ، و « أَلَيْسَ عَجِيبًا » ٤/ ٢٧٢/ ٢ .

« ثانيا : الصيغ السماعية :

منها لفظ الجلالة مقصود به التعجب ، فقال : « **لله أفعال عيَّاش** »^(١) ، وكرر ذلك^(٢) واستعمل « **لله دَر** » فقال في أبي سعيد الثغري : « **لله دَرُ أبي سعيد إنه ...** »^(٣) ، وكررها^(٤) كما استعمل « **تعالى الله** »^(٥) ، ويستعمل صيغة النداء في مدح الأفشين : « **ياوَقعة ما كَانَ أَعْتَقَ يَوْمَهَا** »^(٦) ، وكررها^(٧) ، وصيغة الاستفهام ، وهي كثيرة :

فاستفهم متعجبا بـ :

أى : وهو يعاتب عياشا : « **لله أئى وَسِيلَة** ، في أوَّل أَقْوَى !؟ »^(٨) ، وغيرها^(٩) .

(١) الديوان — ١٠ / ٢٥٧ / ٢ .

(٢) في عتاب عياش قال : « **لله أئى وَسِيلَة ..** » ١٢ / ٤٧٤ / ٤ ، وفي مدح محمد ابن الهيثم : « **لله كَفْ مُحَمِّدٌ وَلَا دُفَا** » ١٩ / ٢٩١ / ٣ ، وفيها : « **لله أَلْهَارٌ مِنَ النَّاسِ شَقِيهَا** » ٣٨ / ٧٦ / ٢ ، وفي أبي سعيد الثغري : « **لله أَيُّمُك** » ١٤ / ٣٣٢ / ١ ، وفيها : « **لله وَشُدَّ الْمَهَارَى** » ١٤ / ٩١ / ٣ . وفي الواثق : « **لله أئى حَيَاة** / ١٤ / ٢٠٤ / ٣ ، وفي الحسن بن وهب : « **لله أَيْهَامٌ خَطْبَتَا لَيْتَهَا** » ١٧ / ٣٦ / ٣ ، وفي الغزل : « **لله أَلْحَاطَه** » ٣ / ٥٤٤ / ٤ .

(٣) الديوان — ٣٥ / ١٧٣ / ٢ .

(٤) في أبي سعيد قال : « **لله دَرَكٌ من كَرِيم** » ٢ / ٢٥١ / ٢ ، وفي عبد العزيز الطائي : « **لله دَرُ نَبِي غَنِيْد** » ٢٢ / ١٨٩ / ٢ ، وفي الفضل بن صالح : « **لله دَرَكٌ لِي الْخَوْد** » ٢٩ / ٣٥٣ / ١ ، وفي مدح لوح السكسكي : « **لله دَرَكٌ أئى مَقْبَرٌ قَفْرَة** » ١٥ / ٦٨ / ٣ .

(٥) في الغزل قال : « **تعالى الله يا طُووى لَيْتِي ..** » ٢ / ٢٩٠ / ٤ .

(٦) الديوان — ٢٨ / ٣٢٠ / ٣ .

(٧) في مدح أبي عبد الله حفص الأزدى : « **فَيَا حَسَنَ ذَاكَ الْبِرِّ ... وَيَا طَيْبَ ذَاكَ الْقَوْلِ** » ٣٧ / ١٢٥ / ٢ ، وفيها قال : « **فَيَا طَيْبَ مَجَنَّاخَا** » ٣٢ / ١٢٤ / ٢ ، وفي أحمد بن أبي دؤاد : « **فَيَا حَسَنَ الرُّسُومِ** » ٣ / ٣٦٩ / ١ ، وفي الغزل : « **ويالها لَلَّة** » ٣ / ٢٦٢ / ٤ ، و « **يا هَوَلٌ مَا أَتَصَرَّتْ عَيْنِي** » ٥ / ٥٤٤ / ٤ و « **١٦٤ / ٥** ، و « **يَا بُعْدَ غَايَةِ دُمُوعِ الْعَيْنِ** » ١ / ١٠ / ٢ .

(٨) الديوان — ١٢ / ٤٧٤ / ٤ .

(٩) كقوله : « **أئى عَجِيْبَة !؟** » ٩ / ٤٠٣ / ٤ و « **أئى رَأَى وَأئى غَفَلٌ صَبِيح !؟** » ٣٣٣ / ٤ ، و « **أئى حَيَاءٌ وَحَيَا أَرْثَمَة** » ٣١ / ٣٦٥ / ١ ، و « **أئى حَسَنٌ فِي النَّاهِيْنَ تَوَلَّى !؟** » ٢ / ٢٥٩ / ٤ ، و « **أئى سَوَالِفٌ وَخُلُود !؟** » ١ / ٣٨٤ / ١ ، و « **أئى مَرَعَى غَبْنٌ وَوَادِي نَسِيْب !؟** » ١ / ١١٦ / ١ .

- الهمزة : وهو يهجو عتبة : « أَفَعِشْتَ حَتَّى عِبْتَهُمْ ؟ » (١) ، وغيرها (٢) .
- وهَلْ : وهو يمدح إسحاق بن إبراهيم : « هَلْ كُنْتَ تَعْرِفُ سِرًّا يُورِثُ الصَّمَمَ ؟ » (٣) ، وغيرها (٤) .
- وَأَيْنَ : كقوله في مدح أحمد بن أبي دؤاد : « وَأَيْنَ يَجُورُ عَنْ قَصْدِ لِسَانِي ؟ » (٥) ، وغيرها (٦) .
- وَأُنَى : كقوله في رثاء محمد بن حميد الطائي : « وَأُنَى لَهُمْ صَبْرٌ عَلَيْهِ ؟ » (٧) ، « وَأُنَى هَذَا بِمَعْنَى : مَنْ أَيْنَ » .
- وما : كقوله في عتاب عياش : « مَاذَا يُرِيكَ مِنْ جَوَادٍ مُضْمَرٍ ؟ » (٨) ، وغيرها (٩) .

- (١) الديوان ٢٧/ ٣٩٩/ ٤ .
- (٢) كقوله : « أَيْنَ لَسِيمِ الْهَجَاءِ الْفُلُ حَلَكُمُ ؟ » ٦/ ٣٧٣/ ٤ ، و « أَفْنَى تَنْظُمُ قَوْلِ الزُّوَرِ وَالْفَقْدِ ؟ » ١/ ٣٥١/ ٤ ، و « أَصَابَ بِكَ الْمَوْتُ فُرْصَةَ سَاعَةٍ ؟ » ١/ ١٤٥/ ٤ ، و « أَلَمْ تَكُنْ يَأْشُقُّنِي النَّفْسُ مِنْ زَمَنٍ ؟ » ٦/ ١٣٧/ ٤ ، و « أَتَدْرُ بِهَ فِي الْحَرْبِ قَبْلَ انْقِلَابِهِ ؟ » ٣/ ١٤٧/ ١ ، و « أَلَيْتَ أَنْ سَتَيْتُكَ الْمَاضِي أَمْ الْأَخْدُ ؟ » ٢٨/ ١٧/ ٢ ، و « أَرَى الصَّبِيْعَةَ ثُمَّ أُسْرِهَا ؟ » ١٢/ ١٥٤/ ٢ ، و « أَلْخَذَ حَوَى حَيَّةَ الْمُلْجِدِينَ ؟ » ٤٨/ ٣٠/ ٤ ، و « أَمُعِطِي الْجَزِيلَ بِلَا امْتِنَانٍ ؟ » ٣/ ٦٤/ ٣ ، و « أَلَيْسَ عَجِيبًا أَنْ تَتَنَا يَضْمُنِي وَلَيْتَكَ ؟ » ٤/ ٢٧٢/ ٢ ، و « أَمَوَّافِ الْفِتْيَانِ تُطَوِي ؟ » ٥/ ٤٠٧/ ١ .
- (٣) الديوان — ٢/ ١٦٦/ ٣ .
- (٤) كقوله : « وَلَقَدْ سَمِعْتُ ، فَهَلْ سَمِعْتُ بِمَوْطِنٍ ، أَرْضَ الْإِرَاقِ يُضَيِّفُ مَنْ بِالنُّصَيْرِ ؟ » ١٦/ ٣٦/ ٣ .
- (٥) الديوان — ٢٨/ ٣٧٥/ ١ .
- (٦) كقوله : « وَأَيْنَ مِنْكَ الدَّمَاءُ ؟ » ٢/ ٢٧٨/ ٤ ، و « أَسَكَّتَ قَائِنَ ضَيْلُهُ وَبَهَائُهُ وَكَمَالُهُ ؟ » ٣/ ١٤٧/ ٤ .
- (٧) الديوان — ١٦/ ٨٢/ ٤ .
- (٨) الديوان — ٩/ ٤٥١/ ٤ .
- (٩) كقوله : « مَاذَا وَقَدْ فَكَّحْتَ لَكَ تَقُولُ ؟ » ١٥/ ١٠٣/ ٤ ، و « فِيمَ الشَّمَاةِ إِغْلَاثًا ؟ » ٩/ ١٤١/ ١ ، و « لَيْتَ شِعْرِي (أَيْ لَيْتَنِي أَدْرَى) مَاذَا يُرِيكَ مَنَى ؟ » ٩/ ٢٧٨/ ٤ ، و « مَا بَالُ جَزَعَالِهِ إِلَى جَرَدِهِ ، مَا حَظُّهُ مَلْهَاهُ مَا نَالَهُ ؟ » ١/ ٤٢٣/ ١ ، و « مَا لِي أَرَى الْحَجَرَةَ الْفَيْحَلَةَ مُقْفَلَةً عَنِّي ؟ » ٣/ ٤٨/ ٣ ، و « مَا لِي رَأَيْتُ تَرَابِكُمْ يَتَسَاءَلُ ، مَا لِي أَرَى أَطْوَادَكُمْ تَنْهَدُ ؟ » وما هَذِهِ الْقَرْيَى .. مَا هَذَا الرَّجِيمُ ؟ » ٣/ ١٩٩/ ٢٧ و ٢٨ ، و « مَا لِلدَّمُوعِ ثَرِيمٌ كُلِّ مَرَامٍ ؟ »

وكيف : كقوله يهجو يوسف السراج : و « كَيْفَ وَلَمْ يَزَلْ لِلشَّعْرِ
مَاءً ١٩ » (١) ، وغيرها (٢) .

ومتى ؟ : كقوله في مدح أبي سعيد الثغري : « مَتَى كَانَ سَمْعِي لِحُلْسَةٍ
لِلوَائِمِ ١٩ » (٣) ، وغيرها (٤) .

وقن : كقوله في مدح الحسن بن سهل « قَالَتْ مَنْ صَاحِبُ الرِّدَاءِ
الْقَشِيبِ » (٥)

وكم : كقوله متغزلاً في مدح محمد بن حسان الضبي « كَمْ تَعْرِضُونَ وَأَنْتُمْ
سُجْرَى » (٦)

١- جملة التعجب في شعر المديح :

نال فن المديح النصيب الأوفى من جمل التعجب (٣٦ من ٩٦ جملة) :
ولتأخذ مثالا على دور جملة التعجب في نسيج القصيدة ، وليكن قصيدة
المديح التي نظمها أبو تمام في أبي سعيد الثغري حين عودته من مكة المكرمة ،
والتي مطلعها :

= ٣ / ٢٠٣ / ١ ، وماهلاً لا شيء عليه حجاب ١٩ « ٤ / ٣١١ / ٤ ، و « فما بال وجه الشعر أغبر .
فانما ١٩ « ٣ / ١٨٢ / ٣ ، ماذا الذي يبلوغ النجم ينتظر ١٩ « ٢ / ١٨٩ / ٢٤ ، و « مالك لا
تحيب أحباك ، ماذا الذي يالله ألت هناك ١٩ « ٤ / ١٨٠ / ١ ، و « لم ألم أمت حزنا ، لم ألم أمت
أسفاً ١٩ « ٤ / ١٨٧ / ٢ ، و « لم أعرضت إذ تقصصت ١٩ « ٤ / ٢٢٩ / ٣ ، و « فعلام الصلوك في
غير جرح ١٩ « ٤ / ٢٤١ / ٢ .

(١) الديوان — ٤ / ٣١٥ / ٧ .

(٢) كقوله : « فكيف ١٩ « وإن لم يرزق الله إغوة له « ٣ / ١٤٧ / ١٦ ، « فكيف ١٩ « وعش بؤم منك
فد أشد علي « ١ / ٣٧٦ / ٣٣ ، و « كيف ألوم الحسنة فيك ١٩ « ٤ / ١٨٨ / ٤ ، و « كيف لا
يستبد بالحسن لفظ ١٩ « ٤ / ٢٤٧ / ٥ ، و « كيف أزوجو لقله ساكني بقله ١٩ « ٤ / ٢٥٤ / ٣ ،
« كيف تكون وفي قصار ١٩ « ٢ / ١٨٠ / ٥٣ .

(٣) الديوان — ٣ / ٢١٩ / ١ .

(٤) كقوله : « حاتم لا يتقصى قولك الخيل ١٩ « ٣ / ٥ / ١ .

(٥) الديوان — ١ / ٢٢٢ / ٢٢

(٦) الديوان — ١ / ٢٢ / ١

إِنْ عَهْدًا لَوْ تَعْلَمَانِ ذَمِيمًا أَنْ تَنَامَا عَنْ لَيْلِي أَوْثِيمًا

٢٢٢/٣

وفيها قال أبو تمام :

كَرَّمْتُ رَاحَتَهُ فِي أَرْمَاتٍ كَانَ صَوْبُ الْعَمَامِ فِيهَا لَيْمًا
لَا رُزَيْنَاهُ ، مَا أُلِدَّ إِذَا هُزَّ وَأَلْدَى كَفًّا وَأَكْرَمُ خِيَمًا
وَجَّةَ الْعَيْسِ ، وَهَيَّ عَيْسُ إِلَى اللَّهِ فَالَتْ مِثْلَ الْقِسَى حَطِيمًا

١٩/١٧

لم تكن زيارة أبي سعيد لمكة المكرمة لقضاء عمرة يؤديها ، ولكنها كانت لتفقد أحوال الطرق المؤدية إلى الحج ، وإصلاح حالها ، ورعاية أهلها ، وتقديم المعونة لمن يحتاج إليها ، ومن هنا استقى أبو تمام مادته التشكيلية من معجم الحج ، ومزجه بمعجم المدح .

وتتشغل الأبيات التي احتوت على التعجب برسم صورة للكرم مركزة على « الراحتين » فراحتا أبي سعيد ، حين كانت الأرمات ، قائمتان ، وجمع أبو تمام « الأرمات » ، لأنها كانت متعددة الأشكال ، أزمة في المأكَل ، وأزمة في المشرب ، أزمة في الكساء ، أزمة في تأمين الطرق ... الخ حيثما ولّيت وجهك ، تجد جفافا .

وتأتى راحتا أبي سعيد ، لتحيل الجفاف إلى رخاء ، والإرهاق إلى راحة . ويحرص أبو تمام أن يبين أن مصدر الحياة في البادية ، وهو الغمام — صار لئيمًا ، جسده ووصفه باللؤم ، واللؤم يكون حين يتوافر العطاء ثم يضمن به المعطى ، وتكون المقابلة بين لؤم السحاب وكرم راحتى أبي سعيد ، هذا يمنع وقت العطاء ، وهاتان تعطيان بلا إبطاء ، ومع المقابلة المجسدة للسحاب تصير كفاً أبي سعيد سحابا ، ويتحول السحاب إلى جلدب وفاقه .

ويأتى الدعاء ، (لا رُزَيْنَاهُ) استجابة طبيعية لهذا الكرم المنقذ من اليباب ، المغلق باب العذاب ، والضمير (نا) يشمل هؤلاء المساكين الذين أنقذهم كرم أبي سعيد ، وهؤلاء المحيطين الذين كرم أبو سعيد ، ثم يأتى التعجب ، ولا مفر من أن يأتى هنا لأن أبا تمام مقدر لصنيع أبي سعيد ، معترف بجميله ، فالتعجب

هنا ليس دهشة ولا انبهار ، فكرم أبى سعيد كان الحل الوحيد للأزمة الطاحنة ، ونرى أباً تمام قائلاً : « ما أَلَذَّ إِذَا هَزَّ » أى ما أَلَذَّ هز أُرْجِيَّة أبى سعيد ، وما أَلَذَّ أباً سعيد إذا اهتز للعطاء ، وليس من الطبيعي أن تأتى (أَلَذَّ) هنا ، فاللذة إحساس يناسب الطعوم ، لا العطاء ، ولكنه قصد إليها ليصور شعور الامتنان لهذا العطاء ، فطعمه فى الأفواه لذيد ، لأن أثره فى النفوس عظيم ، وهكذا صار الاحساس بهذا العطاء إحساساً نفسياً ، بالرغم من أشكاله المُحَسَّنة (مَأْكَل — مِلْس — مشرب ... الخ) ، ثم تأتى جملة التفضيل مع جملة التعجب ، (أُنْدَى كَفًا) ، فالتعجب كان من صنع أبى سعيد ، والتفضيل كان بمقارنة هذا الصنيع بما يصنعه غيره ، حركة داخلية ، تكملها أخرى خارجية ، وتأتى كلمة (خِيَم) جمع (خيمة) ليكوب الستر ، والغطاء ، والأمان للفرد والأمان لأسرته ، ومع الغطاء يكون الدفء ، ومع الدفء تكون اللذة ، ومع اللذة تتجدد الحياة .

ويخفف أبو تمام همزة (رزنا) فيجعلها (رزينا) ليظهر وقع حرف (الزاى) فى أزمات ، وتتجاوب مع الزاى فى (رزينا) و (هَزَّ) ، ومع الرزة تَمْنَى عدم الوقوع ، ومع الهز تَمْنَى استمرار الوقوع ، ثم يأتى الشعور بالاتساع مع إيقاع كلمة (كف) وكلمة (خيم) ، لنحس أن الخيام قد انبسطت فى الفضاء تعلن عن أُرْجِيَّة أبى سعيد ، ومع الاستقرار تأتى الفرحة ، ومع الفرحة يأتى الهز ، ومع الهز تكون الضحكة والمرح والسرور، ثم يصور أبو تمام جانباً مكملًا للصورة ، ويتركز فى (العيس) الإبل البيضاء المشربة بالشُّقْرة ، إن أباً سعيد يوجهها ، لا إلى المنكوبين ، بل إلى الله العلى العظيم ، بلا من ولا أذى ، بل عطاء حَسَاباً ، والغريب أنه يقول (وجه العيس وهى عيس) فماذا يصور ؟! هل وجه أبى سعيد العيس أى وجه أصحاب العيس على سبيل التجوز لينقلوا هؤلاء التعساء ؟ ، أم أن هذه العيس بالرغم من كونها عيساً إلا أنها موجهة إلى الله تعالى ؟ أم أن الصورة تنكشف حين يكملها بقوله : « فَالْتِ مِثْلُ الْقِسَى الْحَطِيمِ ؟ » ، هو هذا ، أى أنها وهى عيس تحولت إلى قِيسٍ ، متفوسمة من طول الطريق وطول معاناتها ، وهى عيس ، مصرة على بلوغ الهدف ، والهدف رِضَى الله . عمن ينقذ عباده المكالمين . وما « الحطيم » هنا ؟ هل الحطيم المتكسر من الرِّهَقِ ؟ أم أن الإبل ستتحول إلى قطع حين تذبح ؟ ولماذا « حطيم » ومن معانيها : حجر الكعبة ، أو جداره ، أو ما بين الركن وزمزم والمقام ، أو من المقام

إلى الباب أو ما بين الركن الأسود إلى الباب إلى المقام ، حيث يتحطم الناس إلى الدعاء ، وكانت الجاهلية تحالف هناك^(١) ، هل يقصد إلى واحد من هذا المعاني ؟ أم يقصد إلى المعاني كلها ؟ انه يقصد — فى ظنى — إلى مزج الكلمة الدينية بالكلمة الدنيوية ، ويأخذ من الحطيم معنى الركن الأسود ، ليحيل لون العيس من البياض إلى السواد ، من إرهاق السير فى الصحراء ، وتصيب العرق ، ويقصد بربط (إلى الله) بكلمة (الحطيم) شعيرة من شعائر الحج ، ويربط بين العيس المتجهة إلى الحج ، وتلك المتجهة إلى الغوث ، وتبقى كلمة (قيسى) لتسقط صنعة حرية ملازمة لأبى سعيد الذى قال له يوماً :

حَلَفْتُ بِرَبِّ الْبَيْضِ تَذْمَى مُتُونُهُ وَرَبِّ الْقَنَائِ الْمُنَادِ وَالْمُقَصِّدِ
٩/٢٤/٢

وحلف له بـ « وَحَقِّ الْقَنَا » و « عَمُرُ الْقَنَا » ، فأبو سعيد هو الذى دوخ بابه الخرمى حتى قضى عليه .

ألوان متعددة ، متشابهة ، متداخلة ، وإسقاطات ، وربط بين الدين والدنيا ، والحج والحاجة ، والكرم والبطولة ، والعطاء والفرحة ، والإنسان السحاب ، والسحاب الجبان ، والخيام والأمان ، وتأتى جملة التعجب لتصور هذه المشاعر ، وتقول : إن ما صنعه أبو سعيد جدير بالإعجاب ، وإن ما صنعه أبو تمام هو الإبداع ، الإبداع فى أدق معانيه .

وهذا مالك بن طوق ، يُعزَل عن إمرة الجزيرة ، فيواسيه أبو تمام بميمية التى يقول فى مطلعها :

أَرْضٌ مُصَرَّدَةٌ وَأُخْرَى تُثَجَّمُ مِنْهَا الَّتَى رُزِقْتُ وَأُخْرَى تُحَرَّمُ
(٢) ١/١٩٥/٣

ومالك بن طوق كان على كُور الفرات فى الجزيرة ، واتصل به أبو تمام ، ومدحه ، وتنقل معه فى رحلاته ، وحمالاته لإحضار الثائرين من قبيلة (أسامة) التى كانت بينها وبين مالك إحنٌ وخطوب ، وصراعات أضجرت المعتصم ، فعزل

(١) القاموس المحيط — مادة ح ط م .

(٢) مُصَرَّدَةٌ : أرض يقطع شريزها ويقلل ، وَثَجَّمُ : يدوم عليها المطر .

مالكا عن الجزيرة ليستريح من هذه الضوضاء ، ولأنى تمام فى مالك قطعتان وست قصائد ، منها هذه (المواساة) .

وأبو تمام كان فى الطور الثالث من حياته الفنية ، طور التألق والنبوغ ، خَبِرَ الدنيا وخبر الشعر ، وذاق ويلات الدنيا ، وعرك مضايق الإبداع ، وصار عُلَمَاءَ معروفًا ، ونجماً لامعاً لكلمته وزن ، ولشعره صِدْقٌ ، والموقف مأساوى ، الشحنة بين مالك وأسامة ، بما فيها من مكاييد وشائعات ، وتأديب وتشويه ، وخرب ضروس تقلق أمن الدولة ، والخليفة يرقب ويقلق ثم يضجر فيعزل وينهزم مالك الهزيمة الكبرى ، فتعلو الشماتة ، وينتشر الإنكسار ، ويعم التشفى . فتأتى قصيدة أبى تمام بلسمًا للجراح ، وانتصاراً لوجة نظر ابن طوق وقبيلته معه ، وتعزية له عن شعوره بالمرارة ، وذكرًا لأفعاله وأفضاله .

وتأتى جملة التعجب متساوية مع الإطار العام للموقف ، فالبطل قد صُرع ، والألسنة تسلقه ، والشماتة تكيد له ، والإحباط يسيطر عليه ، فينظم أبو تمام قصيدة تطول وتطول حتى تبلغ الستين بيتاً ، منها قوله مخاطباً أعداء مالك :

وَسَتَذْكُرُونَ غَدًا صَنَائِعَ مَالِكٍ	إِنَّ جَلَّيْ خَطْبٍ أَوْ تُدَوِّعَ مَعْرَمٌ
فَمَنْ التَّقَى مِنَ الْعُيُوبِ وَقَدْ غَدَا	عَنْ دَارِكُمْ ، وَمَنْ الْعَفِيفُ الْمُسْلِمُ ؟
مَالِي رَأَيْتُ ثُرَابَكُمْ يَيْسًا لَهُ	مَالِي أَرَى أَطْوَادَكُمْ تَتَهَدَّمُ
مَا هَذِهِ الْقَرْيَةُ الَّتِي لَا تُصْطَفَى	مَا هَذِهِ الرَّجْمُ الَّتِي لَا تُرْحَمُ ؟

حَسَدُ الْقَرَاةِ لِلْقَرَاةِ قَرَحَةٌ	أَعْيَتْ عَوَانِدُهَا ، وَجُرَحَ أَقْدَمُ
--	---

٢٩-٢٥/١٩٨

وضع أبو تمام خطة محكمة للدفاع عن مالك بن طوق ، فالجزيرة ملتبة ، والنفوس هائجة ، وثمة فرحة الانتصار على مالك ، وقوم مالك غارقون فى بحر الإنكسار على مالك ، وقصيدة من مثل أبى تمام سيكون لها دورها ، وظنى أنه كَلَّفَ بها تكليفاً ؛ لإطفاء حرائق الشماتة . فكانت الخطة أن يبين :

١- أن الدنيا حظوظ ، وأن الحظوظ ليست وفقاً على الأفراد ، بل تنال من البلدان والأوطان ، وهذه الجزيرة كانت ذات حظ سعيد مع مالك ، ثم انقلب حظها تعيساً حين عُزل .

٢ — أن مالك بن طوق له أرومة عريقة ، وأياد بيضاء ، يذكرها له المنصفه الذين ذاقوا حلاوتها .

٣ — أنه من العجب العجاب أن يتقاتل أبناء الجسد الواحد ، ذوو القرى ، وبينهم دين ولحمة ونسب ، ولا يراعون في عداوتهم حُرمة لشيء .

٤ — سيأتي اليوم الذي يندمون على تفريطهم في مالك حيث لا ينفع الندم .

فالتعجب هنا مبطن بالمراة ، مُعطى بالأسي من غدر الإنسان بأخيه الإنسان ، ويقدم أبو تمام للتعجب في البيع السابع والعشرين بيتين ، أحدهما في بيان حاجتهم إلى مالك ، وذلك حين تقع الخطوب ويبحثون عنه فلا يجدونه ، وكأنه يحاول أن يعيدهم إلى صوابهم وإلى فداحة الأمر بعد عزل مالك ، ثم يسأل : إن كنتم قد وجدتم عيباً فأخبروني : مَنْ في الدنيا بلا عيب ؟ إنه يذكرنا بقوله المسيح عليه السلام حين أطلب منه قومه أن يرجم الزانية فقال : من كان منكم بلا خطيئة فليترجمها بالحجارة .

ووظف أبو تمام أسلوب الاستفهام الذي خرج من مقتضى طلب الفهم ، إلى معنى الاستبعاد فإذا كان مالك قد أخطأ فليس أول المخطئين ولا آخرهم .

وأجاد أبو تمام في وضع جملة الاعتراض (وقد غدا عن داركم) لكي يكونوا منصفين بعد أن تحقق غرضهم ، وليقفوا مع النفس وقفة صدق عسى أن يندموا على ما أقدموا عليه .

ثم تأتي جملة التعجب المرير ، في قوله : « مالي رأيت تُرايكم ييساً له ؟ » يقول (رأيت) وكأنه فوجئ . بأمر غير متوقع ، ثم يصور جفاف معاملتهم للمالك بن طوق وتجرّ قلوبهم ، وقسوة رأيهم فيه ، بالتراب اليّس على سبيل التجوز ، فسيرته بينهم بعد أن عزل لا تجد أرضاً طيبة ، وصنائعهم فيهم لا تجد لساناً ذاكرة ، ولا قلباً شاكراً ، بعد أن كان بطيئة لينة موقفة . ويعود إلى إكمال نفثة التعجب بالاستفهام عن نتائج ما يقدمون عليه من سلوك ، إن أطوادهم تهتد ، وقلاعهم تنهار ، ولكنهم يعمهون ولا يعملون حساباً لفقد مالك بن طوق — ويستمر في التعجب : « ما هذه القرى التي لا تُصطَفى ؟ التي لا تصفو من الكدر ؟ التي تمتلئ بالحقد والكراهية ؟ ما هذه الرّجُم التي لا ترحم ؟ أيت

التعفف عن الشماتة ١؟ والترفّع عن لعق الدماء ١؟ . إن القرابة بين مالك وأسماء لُحمة ، واللّحمة من اللحم ، واللّحم هو جسد الإنسان ، وهما لحم واحد ، وجسد واحد ولكنهم لم يتورعوا أن ينهشوا جسد مالك بن طوق جسدَهُم ، بضراوة وتوحش ، وتناسّوا الرحم والتراحم والرحمة ، وانقلبوا وحوشا . وهكذا قامت جملة التعجب في المدح بدورها التي لا تستطيع جملة أخرى أن تقوم به .

٢ — جملة التعجب في شعر الغزل :

وتظهر جملة التعجب في الغزل الذي يفتح به أبو تمام قصائده ، وتكرر سبع عشرة مرة في قصائد المدح ، كما ظهرت في شعر الغزل الخالص وتكررت أربع عشرة مرة .

ومن جمل التعجب في المطلع الغزلي لقصيدة المدح ، قول في مستهل مدحه للمأمون :

نُجِرْتُ رِكَابُ الْقَوْمِ حَتَّى يَغْبُرُوا رَجَلِي، لَقَدْ اعْتَفَوْا عَلَيَّ وَلَا مُوَا (١)
عَشِقُوا وَلَا رُزُقُوا، أَيْعَدُلُ عَاشِقٌ رُزِقْتُ هَوَاهُ مَعَالِمٌ وَنَحْيَامُ ١؟
٣ / ١٥٠ و ٢ / ١٥١ و ٣

ويقول في مدحه لأحمد بن أبي دؤاد :

أَرَأَيْتَ أَيَّ سَوَالِفٍ وَخُلُودٍ عَنَّتْ لَنَا يَتَنَ اللَّوَى فَزُرُودُ ١؟ (٢)
١ / ٣٨٤ / ١

ويقول في مدحه عبد الله بن طاهر :

أَعَاذِلَيْتِي، مَا أَحْشَنَ اللَّيْلَ مَرْكَباً وَأَحْشَنُ مِنْهُ فِي الْمِلْمَاتِ رَاكِبَةً
٣ / ٢١٨ / ١

(١) دعا عليهم أن تُنَحَرَ رِكَابُهُمْ حتى يبقوا رَجَلِي ولا يسافروا .
(٢) اللوى وزرود مكانان .

بينما يقول في تغزله الخالص :

لَمْ لَمْ أُمْتُ حَزَنًا، لَمْ لَمْ أُمْتُ أَسْفَاً
لَمْ لَمْ أُمْتُ جَزَعًا، لَمْ لَمْ أُمْتُ كَمَدًا ١٩
٢/ ١٨٧/ ٤

أو يقول :

فَعَلَّامُ الصُّدُودِ فِي غَيْرِ جُرْمٍ
وَالصُّدُودُ الْفِرَاقُ قَبْلَ الْفِرَاقِ
٤/ ٢٤١/ ٤

أو يقول :

كَيْفَ لَا يَسْتَبِدُّ بِالْحُسْنِ لَفْظُ
كُلَّمَا شِئْتَ نَجَالَ فِي شَفَتَيْكَ ١٩
٥/ ٢٤٧/ ٤

وسأقف على ما قاله في مطلع مدحه للمعتصم ، ممثلا للنوع الأول من جمل
التعجب في الغزل ، يقول :

فَحَوَاكَ عَيْنٌ عَلَى نَجْوَاكَ يَا مَدِلُ
وَلَا أَسْمَحُ مَنْ تَشْكُو إِلَيْهِ هَوَى
مَا أَقْبَلْتُ أَوْجُهُ اللَّذَاتِ سَافِرَةٌ
إِنْ شِئْتَ الْأَتْرَى صَبْرًا لِمُضْطَبِّرِ
حَتَّامٌ لَا يَتَقَضَّى قَوْلُكَ الْحَظِيلُ ١٩
مَنْ كَانَ أَحْسَنَ شَيْءٍ عِنْدَهُ الْعَدْلُ
مُدُّ أَدْبَرْتُ بِاللَّوَى أَيَّامَنَا الْأَوَّلُ
فَانْظُرْ عَلَى أَى حَالٍ أَصْبَحَ الطَّلَلُ
٥/ ٣ و ١/ ٦-٤

هو مطلع عجيب ، وتميز بديع ، جعل المعتصم يستعيد أبا تمام البيت الثاني
ثلاث مرات حتى يتلوه ، وتأتي كلمة (مَدِلُ) ذاك الذى يكشف سر نفسه ،
ويفتضح أمره بما يُبديه من اضطراب وتلعثم إن أتى ذكرٌ للحبيبة .

(مَدِلُ) كلمة منتقاه بدقة ، فصيحة ، جزلة ، موحية ، تحكى أشياء
وأشياء ، عن العاشق المشتاق ، التى تُترجم حاله ما يخفيه لسانه ، ويوظف
أبو تمام كلمة (عين) بمعنى الجاسوس الفاضح ، ويقابل بين « فحواك »
و « نجواك » ، والفحوى : المضمون ، السر ، المعنى الذى يتشكل فى صورة
حركة مضطربة ، ووجه أحمر ، ولسان ملجلج ، وفى صورة تصيد الحديث عن
حبيبة القلب ، والتصنت إلى أخبارها ، والخوف عليها والدفاع عنها .. كل

الحركات اللاإرادية ، والتي يحاول العاشق أن يخفيها عن عيون الرقباء ، هي هي التي تفضحه . وهي هي التي تفشي سره .

وأبو تمام يتساءل متعجبا من حاله على حاله ، إلى متى سيظل في هذا الوضع العجيب ؟ . ويوظف « حَتَّام ؟ » أي « حتى متى ؟ » متطلعا إلى الوقت الذي يستقر فيه ، إما أن ينال حبيبته وإما أن يناله النسيان وينفض يديه من الموضوع كله ، ويسأل عن الوقت وهو يعلم تماما أنه لن يأتي . ثم يصف قوله بـ « الحَظِل » : الخبال ، الجنون ، الاضطراب الذي لا يليق بمكانته وسنّه وشهرته ، ثم يكتشف خطأ آخر قد وقع فيه :

لقد اندفع يشتكي من حاله لصديق لا يدري أنه أَعْدُول ، فَشَمَّتْ فيه ، وكَاذَ لَهُ ، وعذبه ، أَعْدُولٌ قاس هذا الصديق ، فتحول الأمر إلى سماجة . مجسدة . عذاب مقيم ، فالحبيب مفارق والعذول لا يرحم ، ثم يعود أبو تمام فيعتذر لنفسه ، ويبرر لها سوء فعلته ، عذره : أن اللذات قد أدبرت منذ أن سافرت هي ، بعد أيام قضياها في اللوى .

انظر إلى اسم الفاعل « سافرة » ومدى دقة اختيارها لتصور حال اللذات التي كانت تأتي تباعا ، ضاحكة مستبشرة ، غير محتشمة ، ولا وَجَلَة ، ثم راحت سراعا ، وكأنها لدغتها عقرب ، إن في « سافرة » إيحاءً بسفر الحبيبة ، واسقاط نفسى لأن السفر هو سبب هذه النكبة التي هو فيها .

ثم يَحْلُصُ إلى نصيحة طريفة لمن يعز عليه أن يراه مغالبا الصبر ، فعليه أن يذهب إلى اللوى ، حيث سكنت الحبيبة ، وحيث ارتحل ركبها ، فسيرى أطلالا بعد أن كانت مغانى ، وأحجارا بعد أن كانت مَزَارا .

مَعَنَا هنا مفردات معروفة (الحب ، الهناءة ، الفراق ، الصبر ، الأطلال ، العذول الخ ...) ، ولكنها مستخدمة استخداما فريدا ، في تشكيل جديد ، وعلاقات جديدة ومعروضة من زاوية نفسية بحتة ، ليتجدد شعور المتلقى بها ، فيزيل عن هذه المفردات صداً الاستخدام المعاد .

وترى أبا تمام ينسق بين جمل مختلفة الخصائص ، مختلفة العطاء ، يستعين بجمل التقرير والتعجب والتوكيد والنفي والشرط والجزاء في انسياب ورشاقة ، وابتداع صدّر عن شاعر متمكن ، إنه أبو تمام .

وحين يترك الخلفاء والأمراء والقادة ، ويتغزل لنفسه يقول :

بأنى لَفْظُكَ الْمَلِيحُ الَّذِي قَدْ تَرَكَ السَّمْعَ وَهَوَ طَوْعُ يَدَيْكَ
كَيْفَ لَا يَسْتَبِدُّ بِالْحُسْنِ لَفْظُ كَلِّمَا شَيْئَتْ جَالٌ فِي شَفَتَيْكَ؟
إِنْ قَلْبِي عَلَيْكَ فِي كُلِّ وَصْلٍ وَصُدُودِ أَرْقٍ مِنْ خَدَيْكَ

٦٤/٢٤٧/٤

أى رقة هذه ؟ أى شفافية ؟ لقد ظلموا أبا تمام حين وصفوه بأنه يغوص وراء المعنى الدقيق فيعتسف الألفاظ ، فيقع في البارد المزدول ، ويغيط الغوريين ، فيستغيث النقاد .

هو هنا عاشق ، وحبيبته تتكلم في براءة فتبهج عواطفه في عنف ، الكلمة منها سحر ، وهو ساحر الكلمة ، وأدري الناس بحلاوتها . ولكنه يستسلم لهذا النبع الذى يرسل الماء الزلال ، في شكل ألفاظ تتساقط من شفيتين عجيبتين ، يكفى أن تتكلم ولو أثارت سيبويه ، وأزعجت الأخفش ، إِنْ تَسَاهَلْهَا فِي نطق الكلمات أو ضَبَّطْهَا ، أو وصف الأشياء ، وتوظيفها ، إن الكلمات تخرج من فمها معبأة بالعطر ، وكأنها الياقوت والمرجان ، فتسقط في سمعه فيلتقطها فرحا ، غائبا عن وعيه ، إنه الحب ، إنه القلب المفعم بالعاطفة ، الذى ينتظر إشارة مهما صَغُرَتْ ، أو تَفَهَّتْ ، لينطلق مرددا إياها في نشوة ، ويأتى التعجب هنا مستكرا ألا يكون هناك حُسْنٌ في هذه الدرر الرقيقة التى تتساقط من هاتين القيثارتين العجيبتين لتروى هذا العطشان المذهور الغارق في بحر النغم ، أنغام تصدر في شكل كلمات ، وكلمات تصدر في شكل أنغام ، إنها لا تتكلم ، عَفْوًا ، إنها تعزف بكلمات أرق من خديها ، وأسحر من مقلتيها ، وأملح من الملاحه نفسها ، إن كانت هناك ملاحه أملح من ملاحتها .

ولن أتطرق إلى صنيع أبى تمام حين يتعجب وهو يرثى ، أو يعاتب ، أو يهجو ، حتى لا يطول السير مع الأعاجيب التمامية .

★ توظيف جملة التعجب فنيا :

سبق أن تكلمنا عن تركيب جملة التعجب ، أما عن توظيفها الفنى فهو حُسْنٌ اختيارها ثم مناسبة وجودها في داخل العمل الفنى ، التى تتحرك بحركته ،

وتتنفس بأنفاسه ، وتكتسب بطابعه ، وما الحديث عن التشبيه والحجاز والكناية والتعريض والإيقاع إلا عوامل مُساعدة على الأداء الجيد .

• التشبيه في جملة التعجب :

قلت : إن التشبيه : ركنان مشبه ومشبه به (مثير واستجابة) ، وطرفان (أداة ووجه) ، وأريد أن أتحدث بتفصيل أكثر عن المثير والاستجابة .

أولاً : المثير :

المثير هو العامل الذى يستوقف الفنان ، ويحرك أجهزته الذهنية والوجدانية والعقدية ... الخ ، ويدفعه إلى استحضار ما يوافق ويتناغم مع هذا المثير شكلاً أو مضموناً أو هما معا ، من وجهة نظره هو ، هذا الذى أسميه (استجابة) ، يرى الفنان فتاة جميلة ، فتقفز إلى ذهنه صورة (الموناليزا) مثلاً ، وثاني يستحضر صورة مَلَكٍ سابح فى الفضاء ، وثالث يستحضر رائحة عطر جميل ، ورابع يستحضر أغنية رقيقة ، وخامس وسادس وسابع ... المثير واحد والاستجابات مختلفة باختلاف الدوات المُستقبلة .

وليس بالضرورة أن يكون المثير ماثلاً أمام العين حتى تتم اللمسة الكهربية عند الفنان فى شكل استجابة ، من العسير أن نتصور هذا . فأين غزورُ الفنان ؟ وأين محفوظه ؟ وأين ثقافته ؟ وأين رحلاته ؟ وأين تجاربه ؟ وأين خياله ؟ ..

من الممكن أن يمثّل المثير أمام عين الفنان ، ومن الممكن أن يستحضره ثم يولد منه استجابة . ومواصفات المثير أن يرقى إلى درجة تستوقف الفنان ، ويرى فيه شيئاً ، ويكون قادراً على تحريك شئ لدى الفنان ، وإلا لا يكون المثير مثيراً .

ثانياً : الاستجابة :

الاستجابة هى التفاعل مع المثير حتى تتولد صداها فى نفس الفنان .

والسؤال : هل الاستجابة لأى مثير تكون مطلقة أم مقيدة بطبيعة العمل الفنى ؟ أرى أنها مقيدة بطبيعة العمل الفنى ، فالموضوع الذى يتناوله يفتح عليه وإبلا من الأشياء المتصلة به (معنويات وماديات) ، فيصنع منها الفنان صوراً ، بأن يستجيب لها استجابة متصلة بطبيعة العمل الفنى مدحاً أو رثاء أو غزلاً ..

صحيح هناك استجابات متصلة لمثيرات متلاحقة يلقاها في غُدوه ورؤاؤه ، داخل الوطن ، كأن يرى جبلا به بعض الشجرات الجميلة فيتصوره حديقة غناء ، ويرى زهرة فيتصورها حبيبته ، ويرى ثعلبا فيتذكر زيدا جازة ، هذه كلها استجابات بعضها يطير في الهواء ، والآخر يترسب في شكل مخزون لديه ، يعود إليه وقت الحاجة .

أما اذا أعد نفسه (ذهنه وخياله وثقافته ورؤيته وتجاربه) لعمل قصيدة مدح مثلا أو غزل ، فالفكرة العامة التي تسيطر عليه والخطة التي سينفذ بها قصيدته هما اللذان يستجيبان للمثيرات ويشكلان الاستجابات ، وعندئذ تكون المثيرات من المخزون ، ومما يحيط به ، ومن طبيعة الموضوع ، وكلها تصب في جسد العمل الفني شكلا ومضمونا .

وحين نتكلم عن الاستجابات يجب أن نفرق بين نوعين منها ، الاستجابات السوية والاستجابات المَرَضِيَّة ، فالإنسان الذي يتعرض لخطر داهم ستكون استجابته السوية : إما الفرار وإما الاستغاثة أو التعامل مع هذا الخطر بأى سلاح ، أما الاستجابة المرضية فتكون : اللامبالاة ، أو عدم تقدير أضرار الاقتراب من هذا الخطر ، أو الشعور بمشاعر تتنافى مع خطورة الموقف ، كالضحك أو الغناء أو الرقص مثلا ، وإذا نحينا الاستجابات المرضية وعالجنا الاستجابات السوية ، نجد هناك استجابة عامة للناس للمثير ، واستجابة الفنان لنفس المثير ، الأولى تتميز بالسطحية والبساطة والتقليدية ، والأخرى تتميز بالخصوصية والعمق والرهافة ، بل والغربة من منطلق منظور الفنان وفهمه للأمور وإحساسه بها ، هذه الاستجابات هي التي تولد التراكم الفنية ، والصور الفنية ، والإيقاع الفني .

ويبقى للنقد رأى ، وللحديث بقية .

ولنتقل إلى التشبيه في جملة التعجب ، وسنلاحظ أن التشبيه الذى ينخلق في سياق تعجبى قد تَشَرَّبَ روح هذا السياق ، وهذا ما سنلاحظه في المجاز والكناية وفي مختلف أنواع الإيقاع .

التعجب تسجيل لحدوث دهشة فائقة ، أو حيرة زائدة ، أو صعوبة في

التصديق أو عدم الاقتناع أو عدم الألفة والتعود ، وفي المقابل إحساس الفنان بالنفور الفائق أو الرفض القاطع .. الخ ، ومن هنا ينسحب هذا الشعور على التشبيه وعلى غيره من أدوات فنية .

ولنأخذ مثالا :

قال أبو تمام يمدح أبا سعيد الثغرى :

لله دُرُّ أبى سعيدٍ إنَّه للضَّيِّفِ مَحْضٌ ، ليس فيه سَمَاءُ (١)
٣٥/ ١٧٣/ ٢

ولكى نعيش هذه الصورة التشبيهية ، علينا أن نبدأها من البداية ، والبداية جزء من هذه القصيدة الطويلة موجه إلى مَنُوِيل المهزوم ، جزء فيه سخرية وتَشْفِيفٌ مُبْطِنٌ بإعلاء شأن أبى سعيد ، وتصوير لبطولته الخارقة .

٢٩- لَمَّا أَتَيْتَكَ فَلَوْلَهُمْ أَمَدَدَتْهُمْ بِسَوَائِقِ الْعَبْرَاتِ وَهَى غَزَارُ

والخطاب لمنوِيل الذى استقبل جيشه المنحدر بالبكاء :

٣١- الصَّبْرُ أَجْمَلُ وَالْقَضَاءُ مُسَلِّطٌ فَارْضَوْا بِهِ ، وَالشَّرُّ فِيهِ خِيَارُ

إنه يضرب الأمثال ، ويستمر :

٣٢- هَيْهَاتَ جَادَبَكَ الْأَعْنَةُ بِأَسِيلٍ يُعْطَى الْأَسِنَّةَ كُلُّ مَا تَحْتَارُ

من أين يكون الفرارُ نَجَاةً ، وأمامهم أبو سعيد الباسل :

٣٣- فَمَضَى، لَوْ أَنَّ النَّارَ دُونَكَ خَاضَهَا بِالسَّيْفِ إِلَّا أَنْ تَكُونَ النَّارُ

فأبو سعيد يطلبك ، ويخوض إليك أى عوائق ولو كانت نارا ، إلا نار جهنم ، فهو مسلم لن يمسيها ولن تمسه ..

٣٤- حَتَّى يُوَوِّبَ الْحَقُّ وَهُوَ الْمُشْتَفَى مِنْكُمْ ، وَمَا لِلَّذِينَ فِيكُمْ نَارُ

حتى يشفى منكم الإسلام .

(١) المحض : الخالص من الثوب ، والسمار : اللبن الممزوق الذى كثر ماؤه حتى غلب على اللبن .

لله در أبى سعيد إنه للضيف مخض، ليس فيه سمار

٣٥-٢٩/١٧٢/٢

والعجب من كرم أبى سعيد ، إنه ملتزم أمام نفسه أن يكون كريما ، فهو عربى ، يعرف للضيف حقه ، حتى ولو كان هذا الضيف منوئل الرومى ، حقا على أبى سعيد أن يكرمه وأن يكون له كاللبن الرائق الذى لا غش فيه ، ولأنه عدو ، فأكرامه قتله ، ووفادته هزمته ، وبحيته ضرب النعال ، إن الكرم العربى لم يزل ديدن أبى سعيد حتى مع الأعداء ، ولكنه إكرام بما هم أهل له .

والتعجب جزء من الجو العام للعمل الفنى ، والتشبيه يبرر هذا التعجب ، ويعمقه .

وموقف آخر من مواقفه مع أبى سعيد الثغرى ، حين حدث ما حدث بينه وبين ابنه الوحيد سعيد ، قال أبو تمام يمدحه ويحثه على بر ابنه :

فَلَوْ كَانَ فَرَعًا مِنْ فُرُوعِكَ لَمْ يَكُنْ لَنَا مِنْهُمْ إِلَّا ذَرَاهُ وَظِلُّهُ
فَكَيْفَ ؟ ! وَإِنْ لَمْ يَزُرْكَ اللَّهُ إِخْوَةً لَهُ ، فَهُوَ بَعْدَ الْيَوْمِ فَرَعُكَ كُلُّهُ

١٦ و ١٥/١٤٧/٣

فالدائرة التى يدور فيها أبو تمام أسرية ، فيها علاقة الأب بأبنه الوحيد وأهميته له ، وحاجة الابن إلى أبيه ورعايته له ، فتبرز كلمات الكنف والظل والفرع والأصل ، والتعجب هنا يستخدم أداة الاستفهام : كيف ؟ وكأنه عاجز عن الإجابة فتعجب كيف يحدث ما حدث ؟ ويأتى التشبيه (هو فرعك كله) ، ليوظ فى الأب إحساس الأبوة ، وكأنه يضىء منطقة فى أغوار وجدان أبى سعيد كانت مظلمة أو أظلمتها القسوة فى لحظة .

وفى تهنته للوائق بالخلافة ورثاء المعتصم بالله ، يقول :

مَا لِلدُّمُوعِ ثَرُومٌ كُلُّ مَرَامٍ وَالْجَفْنُ ثَاكِلٌ هَجَعَةٍ وَمَنَامٍ

١/٢٠٣/٣

وهو من أصعب المواقف التى يتعرض لها الشاعر ، ويأخذ الشاعر نفسه بالتدرب على النجاح فيها . أن يهنئ الخليفة بالخلافة ويعزىه عن موت سلفه

الخليفة ، ويأتى المطلع بكائيا حتى يتساق مع الجو العام ، والتشبيه هنا يقوم بهذه المهمة (الجفن ككناك هجعة ومنام) .

وهو مطلع يصلح للغزل (فراق ودموع وجفن محروم من النوم) ، ويصلح لتصوير الأسى على المعتصم ، وتعجب مصدره الدهشة لما وصلت إليه حال ألى تمام ؛ الدموع غزيرة والنوم عزيز والحزن غالب .

ولكنه فى الغزل الخالص يقول شيئا آخر :

لَمْ أَغْرَضْتُ إِذْ تَقَنُّصْتُ لَحْظًا مِنْكَ سِرًّا ، وَأَنْتَ لى قَنَاصُ ؟

٣/ ٢٢٩/ ٤

هى تُغرض لأنه اسْتَرَقَ نظرة ، وهو يَعْجَبُ من هذا الظلم ، وهو أسير حبها (وأنت لى قناص) هى تصطاد بسحر العيون ، وهو واقع فى أسر الحب ؛ وإذا تطلعت نفسه إلى نظرة غَضِيبَت ، عجب ا وتعجب آخر ، وأبو تمام تعجبه لا يتبى .

فَعَلَّامُ الصُّلُودِ فى غَيْرِ جُرْمٍ وَالصُّلُودُ الْفِرَاقُ قَبْلَ الْفِرَاقِ ؟

٤/ ٢٤١/ ٤

فالحب دائما شكًا شكًا ، الرياح ليست مع سفينته ، حركاته وسكناته محسوبة عليه ، والصلود أسبق من الوفود ، مع أن الصلود بداية للفراق ، بل هو الفراق فى عرف الحب ، فلماذا الظلم إذا ؟

المجاز :

المجاز أمره عجب ، فهو الساحة التى يمارس فيها الفنان حريته مع خياله وإبداعه حيث يستجيب لأحلامه وتصورات ، ويخلق بعيدا عن الضوابط ، ضوابط اللغة والأعراف ، وقيود المفاهيم والأحكام ، وفيه يقفز من القنوات الشرعية للعادات والتقاليد وطبيعة الأشياء ، ويقيم لنفسه عالماً آخر ، بعيدا عن أمواج الألفة والعادة . ويظل على شاطئ الخيال يبنى لنفسه على الرمال قصورا وأكواخاً وحدائق وأشجارا ، وجبالا ووديانا ، ويعيد تنظيم الكون ونواميس الطبيعة بالطريقة التى تروق له .

وليس الأمر كذلك في التشبيه ، فهناك مثير بخصائصه الذاتية ، واستجابة تشد نفسها إلى هذا المثير من خلال الفنان ، أما المجاز فالاستجابة تتقمص المثير ، وتلذّب فيه ويصيران شيئا واحدا ، كما نرى في الحُذَع السينائية : الحصان الذى يتحول إلى رجل ، والزهرة التى تصبح امرأة ، ثم يعود الحصان حصانا والمرأة امرأة . كل هذا وكأنه رؤى يراها /الفنان/ فى اليقظة أو فى المنام .

وأمام هذا الانطلاق الذى يمارسه الفنان ، فى طرح الاستجابة على المثير ، وتصورها شيئا واحدا ، لابد أن يعيد النقاد النظر فى أمر هذه الاستجابة وطبيعتها ، الحياة تتغير ، والمجتمع يتطور ، وحركة الإنسان إلى الأفضل لا تتوقف ، والعلم يقوم بدوره ، والنظم الاجتماعية والسياسية والاقتصادية تستجيب للمتغيرات ، واللغة تواكب هذا الكم الهائل من الانقلابات البركانية فكريا وعلميا واجتماعيا وسياسيا واقتصاديا ، ومواكبة اللغة تتم من خلال كلماتها وأنساقها التعبيرية ، والشاعر جزء من هذا الخضم الهائل ، يوظف اللغة ويساعدها على النمو . وبالنسبة لمجتمعنا العربى الإسلامى ، كان الإسلام فيصلا بين عصرين من عصور الحياة الفكرية أو العقديّة للإنسان المسلم ، عصر ما قبل الإسلام (الجاهلى) ، والعصر الإسلامى إلى يومنا هذا .

أقصد من وراء هذه المقدمة أن أوضح مدى أهمية الاستجابة الفنية ، وأثر التطور الفكرى والفنى عليها ، ومع الزمن ومع شلالات الإبداع . ومع استمرار الحياة وتدفعها ومسئولية الفنان فى التعبير الحضارى عن الواقع الذى يعيشه ، صرنا أمام ثلاث مستويات من الاستجابة الفنية .

فهناك الاستجابة السطحية ، والاستجابة التقليدية ، والاستجابة البديعية .

والاستجابة السطحية تلك الاستجابة المفرّغة من روحها وجمالها ، تلك التى استهلكتها الأقلام وتداولتها الألسنة وصارت من معجم ألفاظنا ، (كلمت أسدا) و (سلمت على زهرة) ... الخ .

وهناك الاستجابة التقليدية ، هى جميلة ولكنها متداولة بين الأدباء والشعراء متوافرة فى الدواوين ، تكاد تخفت أضواؤها وتضيع بهجتها ، (بكيت دما) ، و (عنت لنا ظبية) ، و (جفانى مرقدى) .. الخ ، لا جهد للشاعر فيها

سوى نقلها من مخزونه القرائى للتراث ، دون أى تدخل بتحويل أو تغيير يعدل من شعورنا ناحيتها .

وهناك الاستجابة البديعية، تلك التى توصل إليها الفنان وابتكرها، وزودها بروحه، وسكب عليها من رحيقه، وعجنها بذوقه، وجسدها بخياله ، وحركتها بفننه :

وليس من الضروري أن تكون هذه الاستجابة بلا أصل ، أو جَذَر فى التراث ، أو لم يلتفت إليها أحد من قبل ، وإن حَدَثَ كان أفضل ، ولكن من الضروري أن تخرج الاستجابة مطبوعة بطابع الفنان ، مسبوكة فى مصنعه ، محتومة بخاتمه ، ثُمَّتْ إليه بأقوى أواصر النسب .

والاستجابة البديعية ، لست الشاذة ، ولا المفتعلة ، ولا الغامضة ، ولا السخيفة ، ولا المتعارضة مع الذوق ، ولا المخاصمة للدين ، ولا الخادشة للحياء ، فالفنان ليس لاعب سرك ليخلع قلوبنا ، ولكنه ضمير الأمة الذى يقتلعنا من أغلالنا .

وهذا أبو تمام يقول لأبى سعيد مادحا إياه ويذكر هزيمته لبابك الحرمى وقوله

لله أياملك اللاتى أغرت بها ضفّر الهدى وقديما كان قد مرّجا
كانت على الدين كالساعات من قصر وعدها بابك من طولها حججا (١).

١٥ / ٣٣٢ / ١٤ و ١٥

فطبيعة المعركة دينية ، لذا أتت مفردتا (الهدى والدين) والفكرة ببساطة : أيامك أقوت أركان الدين بعدما كادت تتضعضع ، ولكنه يستخدم أسلوب التعجب (لله أيامك) التى تترجم التقدير العظيم وتصور انقشاع الغمة ، والنجاة من الهلاك ، فالمعركة ظلت دائرة اثنتين وعشرين سنة ، تتفاقم وتتوغل ، وتأتى على الأخضر واليابس ، حتى صارت العقيدة على باب الخطر ، ثم يتصور الدين حبل بدأت تتفكك عقدته ، وتضعف قوته ، ويتراخى شده ، ويضطرب انتظامه ، وما يترتب على هذا من هول عظيم ، وضياح محقق ، فأحوال العالم العربى كانت مثيرا

(١) أغرت الحبل : أخكمت قتله ، والضفّر : قتل ليس يبلغ فى القوة الحبل المغار ، ويسمى الحبل المضفور ضفرا ، سموه بالمصدر ، ومرج : الدين إذا اضطرب .

تحول إلى استجابة في شكل جبل قد تراخى ، وجاء البطل الذى يعيد إليها ضفره ، والضفر احتاجت كلمة من معجمها (الإغارة) كما احتاجت إلى (المروج) لتكتمل الصورة المجازية .

لقد أغار أبو سعيد جبل الدين بعدما تهلل ، ويستخدم كلمة (الهدى) لأن حركة بابك نشرت الضلال ، وفرضت الظلام ، فتسلل التخبط إلى الناس ، أيهما على حق ؟ الإسلام والمسلمون أم بابك والمهرجون الذين معه ، فناسب المقام أن تأتى كلمة (الهدى) و (ضفر الهدى) و (إغارة ضفر هذا الهدى) .

فالمشاهد التى عاشها أبو تمام كانت رهيبة ، وبابك وعصابته يكادون يؤسسون دولة داخل الدولة ، فامتنحن الإسلام امتحانا شديدا وكان أبو سعيد هو البطل الذى حطم الديتاصور والذى هزأ بالأسطورة . . .

المثير (حالة الدين والناس والأمن والحضارة) تحول في نظر أى تمام إلى (جبل تعاد له القوة بضمفره جيدا) ، وليس يبعد عن خيال أى تمام الآية القرآنية (واعتصموا بحبل الله جميعاً ولا تفرقوا) (آل عمران / ١٠٣) ، ثم يتعامل مع هذه الاستجابة الفريدة بتصوير الدين الذى كان يرقب ، وبابك الذى كاد يصعق ، فيقول : إنها أهوال كانت كالساعات على الدين لثقبته بأن الله خير حافظاً ، وسنين على بابك لأنه أطلق كذبة ثم صدقها فانفجرت امبراطوريته في الهواء كالبالون .

ويقول أبو تمام لأحمد بن أبى دؤاد :

مُلْتَنَكِ الْأَحْسَابُ أَيُّ حَيَاءٍ وَحَيَا أَرْزَمَةِ وَحْيَةِ وَادٍ
لَوْ تَرَأَيْتَ يَدَاكَ عَنْهَا فُوقًا أَكَلَتْهَا الْأَيَّامُ أَكَلَ الْجَرَادِ (١)

٣٢ و ٣١/ ٣٦٥/ ١

هذا أحمد بن أبى دؤاد ، سد الطريق على أبى تمام ، لا يدرى يعجب به في ماذا ؟ ويدع العجب في ماذا ؟ مِنْ الجاه ، هو في أعلى درجة ، مِنْ الحياء ؟ هو

(١) أبى حياء : أبى حياء فيك ، الحيا : المطر ، الأزمة السنة الشديدة المحل ، وحية الوادى : يشيون السيد الشجاع بالحية ، عنها : أبى عن الأحساب ، والفوق : ما بين الحلبتين .

حياء يمشي على قدمين ، مِنْ الكرم ؟ هو في الضيق فارج الكُرب ، مِنْ
الشجاعة ؟ هو حية الوادى ، فالجهاز هنا يجعل أحمد بن أبى دؤاد يتضخم إلى أن
يتحول إلى الصفة التى يوصف بها ، لقد تجسد أحمد بن أبى دؤاد واتخذ أشكالا
متعددة ، انفصلت فيها المقارنات بينه وبين الأشياء ، لأنه صار الأشياء نفسها ،
(حَيَا أَرْزَمَةٌ — حَيَّةٌ وَادٍ) ، أما التشبيه فيجعله مشاركا المشبه به (الاستجابة)
في صفة من وجهة نظر الشاعر ، فلو قال أبو تمام (هو كحيا الأزيمة) أو (هو
كحياة واد) يكون هناك نقطة تلاقٍ ، أو نقاط من وجهة نظر الشاعر ، لكن
إحساس الشاعر جعله يرى في التشبيه انتقاصا من شأن ابن أبى دؤاد ، فتصوره
حيا الأزيمة ، وليس شبيها به ، وكحياة الوادى وليس شبيها بها ، لماذا ؟ لأن ابن أبى
دؤاد بالنسبة لأبى تمام قد جمع الشواهد والمواقف والروح والقدرة ، والشمول
والهيمنة ، وهذا ما دفع به بأبى تمام إلى العجب كيف يجمع أبو تمام كل هذه
التناقضات ١٩ .

وما قلته سابقا من أن التعجب يضيف على المشبه طعما خاصا ، ينسحب
على الجهاز ، وما قلته من أن بعض الاستجابات تقليدية مستهلكة أديا أراها
متمثلة بدرجة من الدرجات في هذه الأبيات من مثل قوله في المقطع الغزلى للمح
ابن أبى دؤاد :

أَرَأَيْتَ : أَيْ سَوَالِفٍ وَخُلُودٍ عَنَّتْ لَنَا يِنَّ اللَّوَى فَرْزُودٍ
١/ ٣٨٤/ ١

أو قوله في مدحة أخرى متعجبا :

فَمَا بَالُ وَجْهِ الشَّعْرِ أَغْبَرَ قَاتِبًا وَأَلْفَ الْعَلَى مِنْ عَطَلَةِ الشَّعْرِ رَاغِمٌ ؟
تَذَارَكُهُ إِنَّ الْمَكْرُمَاتِ أَصَابِعُ وَإِنْ حُلَى الْأَشْعَارِ فِيهَا خَوَاتِمُ
٣/ ١٨٢/ ٣١ و ٣٢

أو قوله في رثاء غالب بن السعدى :

عَجِثْتُ لِصَبْرِي بَعْدَهُ وَهُوَ مَيِّتٌ وَكُنْتُ أَمْرًا أَبْكِي أَدَمًا وَهُوَ غَائِبٌ
٤/ ٤٢/ ٩

أو قوله في الغزل :

كَيْفَ الْوَمُ الْحَسُودَ فِيكَ وَقَدْ رَأَى هِلَالَ السَّمَاءِ طَوَّعَ يَدَيَّ ؟
٤ / ١٨٨ / ٤

الكناية :

في القاموس المحيط مادة (كَنَى) : كَنَى عَنْ كَذَا كُنَايَةً : تَكَلَّمَ بِمَا يُسْتَدَلُّ بِهِ عَلَيْهِ وَلَمْ يَصْرَحْ ، وَقَدْ كَنَى عَنْ كَذَا وَكَذَا فَهُوَ كَانٍ ، وَكَنَى الرَّجُلُ بِأَنَّهُ فُلَانٌ ، وَأَبَا فُلَانٍ (بِإِسْقَاطِ الْبَاءِ) كُنْيَةً ، سَمَاهُ بِهَا ، وَالْكَنَّ فِي الْأَصْلِ : الْإِسْتِتَارُ ، الْإِخْفَاءُ ، وَفِي الْقُرْآنِ الْكَرِيمِ « وَلَا جُنَاحَ عَلَيْكُمْ فِيمَا عَرَّضْتُمْ بِهِ مِنْ خِطْبَةِ النِّسَاءِ . أَوْ أَكْنُتُمْ فِي أَنْفُسِكُمْ » (الْبَقَرَةُ / ٢٣٥) ، وَيَأْتِي عُلَمَاءُ الْبَيَانِ ، وَيَعْرِفُونَ الْكُنَايَةَ بِأَنَّهَا : لَفْظٌ أُرِيدَ بِهِ لَازِمٌ مَعْنَاهُ مَعَ جَوَازِ إِرَادَةِ الْمَعْنَى الْأَصْلَى ، لِعَدَمِ وَجُودِ قَرِينَةٍ مَانِعَةٍ مِنْ إِرَادَتِهِ ، وَهِيَ أَنْوَاعٌ : كُنَايَةٌ عَنْ مَوْصُوفٍ : نَحْوُ : النَّاطِقِينَ بِالضَّادِ (كُنَايَةٌ عَنْ الْعَرَبِ) ، وَكُنَايَةٌ عَنْ مَوْصُوفٍ : نَحْوُ هُوَ نَظِيفُ الْيَدَيْنِ ، كُنَايَةٌ عَنْ عَفْتِهِ : عَنْ قَبُولِ الرِّشْوَةِ وَالسَّرِقَةِ ، وَكُنَايَةٌ عَنْ نِسْبَةٍ : أَيْ نِسْبَةٍ صِفَةٍ إِلَى مَوْصُوفٍ ، نَحْوُ قَوْلِ زِيَادِ الْأَعْجَمِ :

إِنَّ السَّمَاحَةَ وَالْمُرُوءَةَ وَالنَّدَى فِي قُبَّةِ ضُرَيْثَ عَلَى ابْنِ الْحَشْرِجِ (١)

والنسبة أي ملازمة هذه الصفات لابن الحشرج .

والمصطلح لم يخرج عن نطاق المعنى اللغوي ، مما أدى إلى استخدام المصطلح في المعنى اللغوي ، والمعنى اللغوي في المصطلح بلا فارق كبير ملحوظ . ونلاحظ أن الكناية عن موصوف هي الكنية ، أبو تمام ، أبو فراس الحمداني ، أبو سعيد محمد الثغري ، أخفينا الاسم وأبقينا على الكنية ، وطالما أن تقسيم الكناية في عرف البلاغيين المتأخرين بدأ بالموصوف ، فالموصوف له صفة ، ولأن الموصوف يخص الذات ، والصفة تخص صفة أخرى أشهر وأعرف ، فإذا اجتمعتا معها كان عندنا كناية عن نسبة .

المسألة ضبط القاعدة ، واستيفاء الشواهد لها ، واتخاذها لشكل المنطقي في

(١) ابن الحشرج : عبد الله بن الحشرج ، كان أميراً على نيسابور .

المعرض ، ويُعَلَّقُ باب الاجتهاد . والمحرك الذى يحرك الموضوع كله (الإخفاء) ،
نخفى الأصل ونبقى على الفرع ، فيكون الفرع كناية عن الأصل .

ولنقف عند الشواهد التى قدمها البلاغيون المتأخرون للكناية عن الموصوف .

قالوا ، مثل قول الشاعر (لا نعرف من يكون هذا الشاعر) .

الضَّارِبِينَ بِكُلِّ أَيْضٍ مِخْلَمٍ والطَّاعِينَ مَجَامِعِ الْأَضْغَانِ^(١)

يُصِفُ قَوْمَهُ بِالبَسَاطَةِ ، وحسن بلاء فى الحرب ، وأن سيوفهم لا تعرف غير
مواضع القتلى فمنهم ، هدفا لها .

فأين الكناية ؟ يقولون : « مجامع الأضغان » ، كناية عن القلب ، كيف
ذلك ، لأن القلب هو مركز الحقد والحسد ، وما معنى الكناية : معناها أنه بدلا
من أن يقول الطاعين قلوب الأعداء ، قال : الطاعين مجامع الأضغان ، فما
الفرق بين نقول أنه أخفى ذكر القلب وأتى بصفة من صفاته (مع جمالها) ، وأن
تقول إنه كناية عن موصوف ؟ لا فرق . فهذه ليست كناية بالمعنى الفنى ، هى
كناية بالمعنى اللغوى ، أو هى مترادف من مترادفات معنى القلب ، صفة من
الصفات العديدة التى تطلق على القلب ، ولا كناية فنية فيها .

• مثال آخر :

.. قال المبحثرى فى فتكه بالذئب :

فَاتَّبَعْتُهَا أُخْرَى فَأَضَلَّتْ نَصْلَهَا بِحَيْثُ يَكُونُ اللَّبُّ وَالرُّعْبُ وَالْحَقْدُ^(٢)

والكناية : (اللب والرعب والحقد) عن القلب ، وهذه كناية لغوية (مع
جمالها) أى إخفاء لكلمة القلب ، وذكر صفة من صفاته ، مترادفات .

وقالوا فى قوله تعالى : « وَحَمَلْنَاهُ عَلَى ذَاتِ الْوَاجِ وَدُسِّرَ » (القمر / ١٣) .

(١) الأَيْضُ : السيف ، المِخْلَمُ ، كمنبر : القاطع من السيوف ، والأضغان : جمع ضغن ، وهو الحقد ،
وكل من الضارين والطاعين منصوب بفعل (أمدح) .

(٢) النصل : حديد السيف .

والمقصود : السفينة ، صفة من صفاتها : ولا كناية فنية فيها .

هذه وغيرها من المترادفات للفظ الواحد ، ولا كناية فيها ، لأن الكناية : هي المعنى المتولد عن معنى آخر ، هي الحال التي تؤدي إلى انبثاق حال أخرى ، هي السلوك المنبثق من إحساس معين ، المرتبط بصاحبه ، وهناك كناية عامة ، أى معانٍ عامة متواترة بين الناس مرتبطة بالطبع والغريزة ، الفرح له علامات ، الحزن له علامات ، الغضب له علامات ، والحب له علامات تكاد تكون مشتركة بين الناس جميعا ، وهناك علامات للفرح والحزن والغضب والحب .. الخ . علامات خاصة بأصحابها ، تصدر عنهم لتنبئ عن مخبئهم .

دعونا من الكناية عن موصوف ، وما يترتب عليها من الكناية عن نسبة ، الكناية كناية عن صفة . عن حال .

وللحديث بقية .

ولنعد إلى كنايات أبى تمام :

مات ولد صغير له ، قرَّاه ، وأبو تمام مُرَّزًا في أولاده . يقول :

يُرْدُّ أَنْفَاسَهُ كَرَهًا وَتُعْطِفُهَا
يَدُ الْمَيِّتَةِ عَطَفَ الرِّيحِ لِلْفُصْنِ
يَاهْوِلُ مَا أَبْصَرَتْ عَيْنِي، وَمَا سَمِعَتْ
أُذُنِي ، فَلَا بَقِيَتْ عَيْنِي وَلَا أُذُنِي !
لَمْ يَبْقَ مِنْ بَدَنِي جُزْءٌ عَلِمْتُ بِهِ
إِلَّا وَقَدْ حَلَهُ جُزْءٌ مِنَ الْحَزَنِ
٦٤/ ١٤٦/ ٤

أبى وصف ، وأبى عَرَضِي ، وأبى تفصيل للساعات التي قضاها أبو تمام وابنه بين أحضانه يختصر ، سَيِّئَةُ الصُّورَةِ ، وَيَمْسَحُهَا ، ويجنى عليها ، الأبيات التي أمامنا تُؤَخِّدُ كَمَا هِيَ جَرَعَةٌ واحدة ، لتسكن بين ضلوعنا وتكويها ، وتمشى بين أطرافنا وتبليها ، وتستولى على قلوبنا وتدميها ، فإذا استطعنا أن نهرب بجلودنا منها كان أفضل .

الكناية هنا في النداء ، والمقصود به التعجب المحتوى على التفجع المشتعل على صعوبة التصديق ، وضعف الاحتمال ، وفشل استيعاب الموقف ، لأنه لم يفعل سوى أن حملق عينيه وأرهف أذنه ، ليرى ويسمع عَلةَ يَفْعَلُ شيئا ، وماذا هو

بفاعل ؟ إن عينه وأذنه كأننا مَدْخَلَيْن لتعذيبه ، هما اللذان عايشا الموقف وهما اللذان سيعيدان الموقف على خياله ، سيعيدان عليه المشهد والأنين ، فيتجدد التعذيب ، والجلد بالحزن ،... البيت كله كناية عن موقف لا يُحتمل ، وحزن فوق الطاقة ، وجلد للأعصاب ، أرحم منه تقطيع الأوصال ، ثم يختتم أبو تمام صورته بالدعاء على العين التي رأت ، والأذن التي سمعت.. والحوال الذي حدث .

وهناك كناية عن الجزع - تُخفف من ضغط الكناية السابقة على أعصابنا ، في شكل استفهام تعجبي لبقائه حيا بالرغم من أنه رأى في المنام أن الصلح بينه وبين حبيبته قد فسد . يقول :

رَأَيْتُ فِي النَّوْمِ أَنَّ الصُّلْحَ قَدْ فَسَدَا وَأَنَّ مَوْلَايَ بَعْدَ الْقُرْبِ قَدْ بَعُدَا .
لِمَ لَمْ أُمْتَ حَزَنًا لِمَ لَمْ أُمْتَ أَسَفًا لِمَ لَمْ أُمْتَ جَزَعًا لِمَ لَمْ أُمْتَ كَمَدًا ١٩
٢ و ١٨٧/ ٤

لا بأس من هذا الجزع الطريف ، فهو أرحم من ذاك الجزع المدمر الذي عذبتنا به أبو تمام على ابنه الفقيد .

وهذه كناية تتعجب من تفاهة شأن المهجو موسى بن إبراهيم الراققى :

هَبْ مَنْ لَهُ شَيْءٌ يُرِيدُ حِجَابَهُ مَا بَالُ لَا شَيْءٍ عَلَيْهِ حِجَابُ ١٩
مَا إِنْ سَمِعْتُ لَا أَرَانِي سَامِعًا أَبَدًا بِصَحْرَاءٍ عَلَيْهَا بَابُ ١
٢ و ٣١١/ ٤

وهذه كناية عابثة ، يعجب فيها من سوء حظه مع صاحبه ، بالرغم من أن الظروف مواتية :

أَلَيْسَ عَجِيبًا أَنْ يَتَيَّأَ يَضْمُنِي وَإِيَّاكَ لَا تَحُلُو وَلَا تَتَكَلَّمُ ١٩
٢ و ٢٧٢/ ٤

إلى غير ذلك :

الإيقاع :

القصيدة عمل فنى قائم بذاته ، له روحه وحياته ونموه وأطواره ، القصيدة حياة قائمة بذاتها ، تكاد تتنفس وتحرك وتتكلم وتضحك وتتألم ، القصيدة عالم له دروبه وطرقاته وجباله وسهوله ، ووديانه وأنهاره ، القصيدة إيقاع متكامل ، صوت وضوء ، وألوان وظلال ، وطعم ورائحة ، حركة متناغمة بين عناصر منتقاه بدقة .

مقياس نجاح القصيدة قدرتها على جذب المتلقى إلى دوائرها ، إلى داخل - إيقاعها ومجالها المدائري ، وكلما سهل التعايش معها كان ذلك شهادة على جمالها ، وتكامل عناصرها الفنية ، والإيقاع العام للقصيدة هو ذلك التناسق الذى يتم بين أجزائها من خلال تراكيبها وصورها وإيقاعاتها الجزئية المتمثلة فى (السجع والجناس ... الخ) .

الإيقاع العام هو إيقاع نفسى يجذب وجدان المتلقى وثقافته وعقله إلى جو القصيدة حتى يتم انصهار المتلقى فى بوتقة القصيدة ، هى تعطى له وتأخذ منه ، وهو يعطى لها ويأخذ منها ، تفتح له مجالات فى نفسه وجدانه وعقله ، ويضفى عليها - من فهمه وتصورات وخبراته وتذوقه ، وما انقطاع التيار بين الإيقاع العام للقصيدة وبين المتلقى إلا مؤشر على وجود خلل ، إما فيها وإما فيه .

والسؤال ، ما علاقة هذا كله بالسجع والجناس .. الخ (الإيقاع الخاص) ؟
ما علاقة الإيقاع العام بالإيقاع الخاص ؟ ما علاقة الإيقاع النفسى بالإيقاع الصوتى ؟

هناك إضافة يجب إضافتها عن مفهوم الإيقاع الصوتى ، أى التناغم الموسيقى . وهى أن العمود الإيقاعى للقصيدة التوازن الموسيقى ، المتمثل فى محور الشعر التى تقوم أساساً على التفعيلة أو على الجملة الموسيقية ، سواء التزمت بنسق واحد من التفعيلات المكونة فيما بينها البحر العروضى ، أم اقتصرت على تفعيلة واحدة ، أو عدة تفعيلات كما فى الشعر الحر ، المهم أن التوازن الموسيقى جزء لا يتجزأ من كيان تركيب القصيدة ، ثم تأتى « ألقافية » (القفل) فى الشعر العمودى ، التى تحدد نهاية الجمل الموسيقية ، وعندها ينتهى انشاد المنشود وهى جزء من البناء نفسه ، والشكل والمضمون .

وإذا عدنا إلى الإيقاع الخاص (السجع والجناس .. الخ) نجده إيقاعا داخليا مرتبطا ببيت أو بعدة أبيات يقدم فيها المضمون بطريقة متناغمة معتمدة على تكرار التماثل، من خلال مخرج حروف الكلمة نفسها وكلمة أخرى مثلها تأتي بعدها، لتتجاوب مع ميل الأذن إلى التقطيع الموسيقى، وميل النفس إلى النغمات المنضبطة وميل العين إلى رؤية التشابهات المنسجمة ، فجزء من العمل الفني (القصيدة) يتعامل مع الخيال وثنان مع الفكر ، وثالث مع الغرائز والدوافع ، ورابع مع النغم ، وخامس مع الأضواء ، وسادس مع الظلال ، وسابع مع الألوان ..، وقد تتداخل هذه الخيوط ، أو تتعارض أو تتوازي ، أو تترادف ، أو تتكشف في جزء واحد ، أو تتوزع على أجزاء .. الخ .

هذه هي مفاتيح التعايش مع الإيقاع العام للقصيدة ، فهذه الخطوط ليست عشوائية ولكنها مرسومة بدقة ، ومحسوبة بمهارة .

ونعود إلى السجع عند أى تمام من خلال جملة التعجب ، السجع والتعجب ، أو التعجب من خلال الإيقاع الصوتي يثير المعنى الذى قصد إليه الشاعر : من دهشة أو استغراب أو رفض أو تعظيم .. الخ ، كما يثير متعة التناغم الموسيقى ، وقد يكون الإيقاع داخل نسيج التعجب كما حدث فى مدحه لأبى سعيد الثغرى :

لا رُزِينَاهُ مَا أَلَدَّ إِذَا هُزَّ وَأُنْدَى كَفَّا وَأَكْرَمَ بَحِيمًا ١
١٨/٢٢٥/ذ

(ما ألد) تعجب (ألد إذا هُزَّ) سجع ، و (أندى وأكرم) على وزن صرفى واحد فيكون الإحساس بعظمة أبى سعيد الثغرى قد صور بطريقة تموجية صوتية (ألد — هُز — أندى — أكرم) ، وفَت بالمعنى والإيقاع فى آن .

وقد يأتي الإيقاع من خارج الجملة التعجبية ، ولكنه يدخل فى الشعور العام بالتعجب وذلك فى مدح المأمون ، ويقول :

نُجِرَتْ رِكَابُ الْقَوْمِ حَتَّى يَغْبُرُوا رَجُلَى، لَقَدْ عَنُقُوا عَلِيًّا وَلَا مَوَا(١)
عَشِقُوا وَلَا رَزَقُوا، أُعْذَلُ عَاشِقُ رُزِقْتُ هَوَاهُ مَعَالِمَ وَخِيَام ٢١

(١) حتى يَغْبُرُوا رَجُلَى : حتى يقوا رجلى ، أى يسافرون على أرجلهم .

وَقِفُوا عَلَى اللَّوْمِ ، حَتَّى تَحِيلُوا أَنْ الْوُقُوفَ عَلَى الدِّيَارِ حَرَامٌ !
١٥٠/٣ و ١٥١/٢-٤

هو موقف ظالم وقع بين ألى تمام الشاعر العاشق واللائمين الذين عدلوه على وقوفه على الديار الخاوية من أهلها ثم اتجهوا إلى إبلهم ومعهم حبيته ، وانصرفوا ، لا تركوه يبكى للأطلال حُبّه ، ولا تركوا حبيته تبكى معه ، وزادوا بأن عَنَّفُوهُ .

موقف غريب ، عجيب ، وأبو تمام لا يستطيع أن يفعل لهم شيئا ، لا أن يأمرهم بالبقاء ولا أن يمنعهم من اللوم ، فأطلق عليهم نيران شعره ، دعا عليهم أن تُنَحَّرَ ركبهم فلا يجدون ما يسافرون عليه ، وكأنه يشعر أنه دعا عليهم دعوة باثرة فيعلل قسوته قائلا : « لَقَدْ عَنَّفُوا عَلَيَّ وَلاَمُوا » ، بالرغم من أن بقاءهم بلا سفر فيه مغنم له ، فَيَسْلَمُ على من لم تُسَلِّمْ أَوْ يَكَلِّمْ مَنْ لم تتكلم ، ثم يكمل الصورة بدعاء آخر مسجوع ، (عَشِّقُوا وَلا رُزِقُوا) ، فلا يعرف الشوق ، إلا من يكابده ، ويعجب ، أيلام عاشق شاركته هواه هذه المعالم وتلك الخيام ؟ ونلاحظ أن جملة التعجب الاستفهامى الاستنكارى احتوت على ركنى الدعاء (العشق والحرمان من الرزق) وما الرزق إلا الوصال فى العشق ، ويكرر التعجب فى شكل غير موقع توقعا صوتيا ، ولكنه يؤثر تأثيرا قويا فى الإيقاع النفسى للمضمون (حَتَّى تَحِيلُوا أَنْ الْوُقُوفَ عَلَى الدِّيَارِ حَرَامٌ) حتى كادوا أن يقنعوا الناس بأن الوقوف على الديار حرام .

تعجب يصور مدى قسوة الظلم وعنف الرفض .

ويتكرر توظيف الإيقاع فى التعجب ، مع التصرف فى المسافة الواقعة ، ضيقا واتساعا ، بين الكلمتين المتتاليتين المتفقتين فى الحرف الأخير .

يقول فى مدح أبى سعيد :

مَا عَهْدُنَا كَذَا نَحْسَ الْمَشُوق كَيْفَ !؟ وَالذَّمُّ آيَةُ الْمَعْشُوقِ
١/٤٣٠/٢

وفى مقطوعة رثاء ، يقول :

اسْكُتْ ، فَاتَيْنَ ضَيَاؤُهُ وَبِهَاؤُهُ وَكَالَهُ ذِكَاؤُهُ وَحَيَاؤُهُ ؟
٣/١٤٧/٤

الجناس :

سأقتصر هنا على مقطع غزلي فريد ، مكون من ستة أبيات ، أربعة منها ، جمل تعجبية ، يقول :

شَدَّ مَا اسْتَزَلَّتْكَ عَنْ دَمْعِكَ الْأُظْ	عَانُ حَتَّى اسْتَهْلَ دَمْعُ الْغَزَالِ !
أَيُّ حُسْنٍ فِي الذَّاهِبِينَ وَتَوَلَّى	وَجَمَالٍ عَلَى ظُهُورِ الْجَمَالِ !
وَدَلَالٍ مُخَيِّمٍ فِي ذُرَى الْجَنِيمِ	وَجِجَلٍ مُغَيَّبٍ فِي الْجَبَالِ !
وَمَهَا مِنْ مَهَى الْخُلُورِ وَأَجَا	لِ طِبَاءٍ يُسْرِعْنَ فِي الْآجَالِ !
عَادَلَهُ الزُّورُ لَيْلَةَ الرَّمْلِ مِنْ	رَمْلَةٍ تَيْنَ الْجَمَى وَتَيْنَ الْمِطَالِ
نَمْ / فَمَا زَارَكَ الْخَيَالُ وَلَـ	كَيْتَكَ بِالْفِكْرِ زُرْتَ طَيْفَ الْخَيَالِ (١)

٦٥٩/٤

« طيف الخيال » هو الوسيلة التي يستعاض بها الإنسان في الخيال عما أخفق في تحقيقه في الواقع ، والمجتمع العربي كان مجتمع الرجل ، هو الذي يسعى ، وهو الذي يشقى ، وهو الذي يحارب ، وهو الذي يُطعم ، وهو الذي يأمر ، وهو الذي ينهى ، وهو قطب الرحى في البيت ، والمرأة مواطن من الدرجة الثانية ، لإعداد الطعام ، وإنجاب الأطفال والقيام ببعض الأعمال الخفيفة ، والمرأة دائما محجوبة ، خلف الستور ، وخلف الملابس ، وخلف الخيام ، وخلف القهر . والجهل .

وقد تكون الأسواق هي الفرصة المعقولة لرؤيتها ، وقد يكون موسم الحج ، لكن الفرصة الأكيدة لرؤيتها والحديث معها تكون ساعة الرحيل إلى مكان آخر ، تحت ظرف من الظروف الاجتماعية أو الاقتصادية أو السياسية التي تتعرض لها القبيلة .

وتأتى الأحلام (أحلام اليقظة ، أو أحلام المنام) ليطلق الفنان العقول لكل غرائزه ورغباته وأشواقه ، المشروعة وغير المشروعة ، فالملعب ملعبه ، لا حسيب ولا رقيب ، فيشبع نزواته ، ويروى طموحاته ، ويعالج إحباطاته بشكل تعويضي يخفف من حدة توتره .

(١) استَهْلَ : ظهر ، الجِجَلُ : الخلخال ، الجَبَالُ : موضع يزين بالثياب والستور للعروس ، الإِجَالُ : القطيع من البقر الرحشى ، والجمع آجال ، والأَجَلُ : العُمر والجمع آجال ، والزور : الزائر .

ومن ثم ترك لنا الشعراء شعرا كثيرا عن طيف الخيال وألف الشريف المرتضى عن « طيف الخيال » وألف غيره ، وهذه القطعة من هذا الصنف .

يسترسل أبو تمام في وصف جمال هذه المحبوبة التي زارته في ليلة الرمل ثم رحلت مع الظعن ، ثم يفيق على الحقيقة ، انها ما زارته ، وأنه صنع ما صنع في مصنع خياله فيبرز فعل الأمر المرير (ثم) ليحسم الموقف .

والذى أود أن أسجله هنا من خلال معايشتي الطويلة لديوان أبى تمام أن الاستعداد الذهني لأبى تمام بالإضافة إلى طبيعته الصارمة في تحصيل العلم ، جعلنا مخزونه اللغوي فياضاً ، ما إن يستفتح القول بعبارته حتى تنثال عليه شلالات من الألفاظ ، تندفع وتتسابق إلى مخيلته في زحام غريب ، فتراه إذا نوى تحقيق السجع في كلامه انطلقت منه عدة كلمات متفقة الحرف الأخير أو الحرفين الأخيرين ، وإذا نوى تحقيق الجناس وقفت على بابه زمرة من الكلمات المتجانسة تجانسا تاما أو ناقصا ، وهكذا الطباق وهكذا سائر فنون الوفاء بالمعنى والإيقاع وفنون الوفاء بالمعنى ثم الإيقاع .

في بداية القطعة يتعجب من قسوة الموقف الذى ترحل فيه فتاته مع الفتيات ، والذى رفع بدموع غزيرة تسقط منه حتى تجاوزت معه فتاته الغزال ، لقد رحلت ورحل معها كل جميل بالرغم من أنه مائل إلى يزل ، ولكن وجودها كان يضيئى الجمال على كل شيء ، ويزيد الجمال جمالا ، فلما رحلت تعرت الأشياء ، وبدى قبورها مفضوحا ، إنها جمال يجلس فوق الجمل ، ودلال محجوب في الهودج ، وساق جميلة بها خلخال له وسواس ججج عليه في الستر الذى وضع فوق الجمال ، وهى غزال من الخبآت في الخلدور ، وعيون تقتل وتقضى على الأجل ، أو حين زارته في ليلة الرمل تلك الفريدة في قوامها وكلامها ، وسحرها ودلالها ، كل هذه الكنوز كانت يا أبا تمام بين يديك تشكو إليك ، وتمنحك ما حرموك منها ، ثم .. ثم لاشيء ثم يسدل الستار ، ويضاء المسرح ، ويكتشف أبو تمام أنه كان المتفرج الوحيد ، وأنه كان يحلم .

الجميل أنه من خلال الجناس شكّل لوحة جميلة من عنصرين ، أحدهما آدمى هى الفتاة والآخر حيوانى (الجمال — المَها) وأدوات (الخيمة — الججل — الخد) وجعل العنصرين يتجاويان ، ويكمل كل منهما الآخر ، (الجمال على

ظهور الجمال) و (اللال مُخَيِّم في ذَرَى الخِيَم) و (الحجل مغيب في الحجال) و (المها من مهى الخلود) و (الآجال يقضين على الآجال) كل منها يطرح صفاته على الآخر ، يأخذ منه ويعطيه ، حتى تكاملت الأشياء والألوان والأضواء والأصوات ، وجاءت هذه اللوحة ، ليس فيها حرارة بقدر ما فيها من مهارة .

وتمَّ شواهد أخرى على جملة التعجب الموقَّعة بالجناس (١) .

★ الطباق :

هناك علاقة بين التعجب والطاق ، فإذا كان الطباق هو الشيء ونقيضه اللذان لا يجتمعان ، فالتعجب هو الدهشة أو الإعجاب أو النفور من هذين الشيئين اللذين يجتمعان وهما متنافران .

ويظهر ذلك جليا في قول أبي تمام يفخر بقومه عند انصرافه من مصر (يقول عن نفسه) :

فَأَعْجَبَ بِهِ يُهْدِي إِلَى الْمَوْتِ نَحْرَهُ وَأَعْجَبُ مِنْهُ كَيْفَ يَنْقَى لَهُ نَحْرُهُ
٣٥/ ٥٧٦/ ٤

أو قوله في مدح أحمد بن أبي دؤاد :

وَأَيْنَ يَجُورُ عَنْ قَصْدِ لِسَانِي وَقَلْبِي رَائِحَ بِرِضَاكَ غَادِ !
٢٨/ ٣٧٥/ ١

. وفي المقطع الغزلي لمدحه أبي الحسين محمد بن الهيثم ، يقول :

وَكَمْ تَحْتَ أُرَاقِ الصَّبَايَةِ مِنْ قَتَى مِنْ الْقَوْمِ حُرِّدْمَعُهُ لِلْهَوَى عَبْدُ (٢)
٩/ ٨٢/ ٢

(١) وذلك في مدح أحمد بن أبي دؤاد ٣١/ ٣٦٥/ ١ ومدح سليمان بن وهب ١/ ١١٦/ ١ ، ومدح عمر بن عبد العزيز الطائي ٢/ ١٨٩/ ٢٢ ، وفي رثاء خالد بن يزيد الشيباني ٤/ ٣٠/ ٤٨ .

(٢) أُرَاق : كأنه جمع « رواق » بمعنى ظلها .

وفي هجائه لعتبة بن أبى عاصم :

عُمِّي حَلَوُكَ إِلَيَّ أَيُّ عَجِيْبَةٍ
أَعْمَى دَلِيلَ هُدًى، وَأُخْرَسُ يَنْطِقُ؟
٩/ ٤٠٣/ ٤

وفي عتابه لعياش :

لله أَيُّ وَسِيلَةٍ فِي أَوَّلِ
أَقْوَى ، وَلَكِنْ آخِرًا مَا أُضْعَفَا !
١٢/ ٤٧٥/ ٤

وبعد ، فهذا هو التعجب الذى أطلق عليه البلاغيون المتأخرون « نحو ذلك » ، يقول التفتازانى : « أما الإنشاء إن لم يكن طلباً كأفعال المقاربة ، وأفعال المدح والذم وصيغ العقود والقسم ورُبُّ ، ونحو ذلك ، فلا يُنَحِّثُ عنها ، لقلة المباحث البيانية المتعلقة بها ، ولأن أكثرها فى الأصل أخبار نقلت إلى معنى الإنشاء » ، ويشرح الدسوق فى حاشيته على التفتازانى معنى قوله « نحو ذلك » ، يقول : « مثل فِعْلَى التعجب ، وكَم الخبرية المفيدة لإنشاء التكثير » (١) .

فهل تستطيع — أيها القارئ العزيز — أن توافق التفتازانى ومن لَفَّ لَفَّهُ على « قلة المباحث البيانية » فى التعجب ؟! أنا لا أستطيع .

ثالثاً : جملة النداء

النداء (٢) صوت يهتف به المنادى لمن يريد منه أن يقترب ، أو يستمع ، أو يدرك ما لدى المنادى من قول يترجم رغبة أو يصور شعوراً أو يشكل موقفاً .

ويتكوّن هذا الصوت من حروف النداء التى تتفاوت مدأً وقصراً ، يأتى بعدها المقصود بالنداء ، وقد تُحذف وَيُكْتَفَى ببناء المنادى مجرداً من خرف النداء ، ولكنه يأتى محملاً بصوت النداء الممدود أو المقصور .

ومدّ الصوت يسدّ مسدّ الجسد حين يعجز عن الوصول إلى المنادى بنفسه وكأنه يختصر المسافة بين المنادى والمنادى .

(١) شرح التلخيص — ٢٣٦/ ٢ وهامش الصفحة ط بيروت ، وانظر المفتاح للسكاكى ص ١٦٩ و ١٧٠ ط الحلبي سنة ١٩٩٠ م ، الثانية ، والإيضاح للقزويني ، تحقيق د. عبد المنعم خفاجي — ط بيروت — ص ٢٢٧ .

(٢) النحو الوائى — عباس حسن — ١/ ٤ — ١٠٠ ، ط دار المعارف .

والصوت في النداء (ممدودا ومقصورا) ، يقوم بدور مهم ، اذ يحمل شِخَنَاتِ
المنادى الانفعالية ، وينوب عنه في التعبير عن مشاعره ، وقد يحذف المنادى
الواسطة المتمثلة في حرف النداء ، وقد يجرد المنادى من نفسه شخصا آخر
فيتحدث إليه ، معاتباً أو متأملاً ، أو مناجياً .. فتتعدد مستويات النداء : من
نداء (الآخر) بمختلف مقاصده إلى نداء (الأنا) بمختلف أغراضه إلى نداء
لكائن الحى عاقلاً أو غير عاقل ، إلى نداء الكائن المعنوى (الأمل ، الخير
، الحب .. الخ) قريباً كان أم مستحيلاً .. وهنا تجد البلاغة طريقها إلى النداء
متمثلة في جملة النداء .

جملة النداء الفنية هي التي ترقى بمستواها ومقاصدها عن جملة النداء العملي
اليومي .
ومن النداء تكون الاستغاثة ، ويكون التعجب ، وتكون التذبة ، دوائر منبثقة
من الدائرة الكبرى التي تخلق في سماء الفن بجناحين أحدهما لغوى ، وضع
ضوابطه اللغويون ، وآخر فنى من إبداع الفنان .

وينقسم النداء لغوياً إلى خمسة أقسام ، المنادى العلم المفرد^(١) والمنادى النكرة
غير المقصودة^(٢) .

(١) المنادى العلم المفرد : نحو قوله تعالى : « يَا آدَمُ اسْكُنْ أَتَ » رُؤُوسُكَ فَكُلَا مِنْ حَيْثُ
شِئْتُمَا » .

(الأعراف / ١٩)

وقول أنى تمام يمدح أحمد بن أنى دؤاد .

أَحْمَدُ إِنَّ الْخَاسِدِينَ كَثِيرُ وَمَا لَكَ إِنْ عُدَّ الْكِرَامُ يُطِيرُ

١/ ٢١٨/ ٢

والأكثر بناؤه على الضمة بغير تنوين ، أو على ما ينوب عنها ، ويكون في محل نصب دائماً ، لأن المنادى
في أصله مفعول به .

(٢) المنادى النكرة المقصودة :

نحو قوله تعالى : « وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَلَكَ ، يَا سَمَاءُ اقْبَلِي » .

(هود / ٤٤)

وقول أنى تمام يمدح أبا الحسين محمد بن الهيثم :

يَا ذَهْرُ قَوْمٍ أَخَذَعَيْكَ . فَقَدْ أَضْجَجْتَ هَذَا الْآلَمَ مِنْ خُرْقِكَ

٣/ ٤٠٥/ ٢

ويراد بها النكرة التي يزيل إبهامها ، وشيوعها بسبب ندائها ، مع قصد فرد من أفرادها ، والاتجاه
إليه وحده بالخطاب ، والأكثر البناء على الضم ، أو ما ينوب عنها في محل نصب .

والنكرة غير المقصودة^(١) ، والمنادى المضاف^(٢) ، والمنادى الشبيه بالمضاف^(٣) .

وينادى العلم المعروف بأل مسبقا بـ «أى» للمذكرة ، و «آية» للمؤنث^(٤) .

(١) المنادى النكرة غير المقصودة :

كقول أبى تمام فى مدح مالك بن طوق :

يَا مَنْزِلًا أَغْنَيْتَ فِيهِ الْجَنُوبَ عَلَى

رَسْمٍ مُجِيلٍ وَشَيْعٍ غَيْرِ مُلْتَمِ

٣/ ١٨٤/ ٣

وهى النكرة الباقية على إيهامها وشيوعها ، كما كانت قبل النداء ، ولا تدل معه على فرد معين مقصود بالنداء ، ولذلك لا يستفيد منه تعريفا ، وحكمها النصب مباشرة .

(٢) المنادى المضاف :

بحر قوله تعالى على لسان يوسف عليه السلام : « يَا صَاحِبِي السَّجْنِ ، أَمَا أَخَذَكُمَا فَيَسْقَى رَبُّهُ خَمْرًا .. » .

(يوسف / ٤١)

وكقول أبى تمام فى مدح المعتصم :

يَا صَاحِبِي نَقَصْنَا نَظْرَكَ كَمَا

تَرَى وَجُودَ الْأَرْضِ كَيْفَ تُصَوِّرُ

١١/ ١٩٤/ ٢

(٣) المنادى المشبه بالمضاف :

ويراد به كل منادى جاء بعده معمول يتمم معناه ، وحكمه وجوب النصب ، بالفتحة أو ما ينوب عنها .

كقول أبى تمام فى الغزل :

يَا قَاتِلًا ظَلَمًا يَسْتَيْفِ الْهَوَى

إِذْ صِرْتُ عَبْدًا فَارَحِمِ الْعَبْدَا

٣/ ١٨٢/ ٤

(٤) كقول أبى تمام : « يَا أَيُّهَا الرَّسُولُ بَلِّغْ مَا أُنْزِلَ إِلَيْكَ مِنْ رَبِّكَ » .

(المائدة / ٦٧)

وكقوله تعالى : « يَا أَيُّهَا النَّفْسُ الْمُطْمَئِنَّةُ ارْجِعِي إِلَىٰ رَبِّكِ رَاضِيَةً مَّرْضِيَّةً » .

(الفجر / ٢٧)

وقول أبى تمام فى مدح محمد بن المستمل :

يَا أَيُّهَا الْمَلِكُ الْمُرْجَى وَالْمَلَى

فَدَحَتْ بِهِ فُطْىَ نِظَامٍ تَحْيَى

١٦/ ١٤٥/ ٢

وأدخل «أياها» على اسم الإشارة فقال فى مدح نصر بن منصور بن سيار :

يَا أَيُّهَا ذَا السَّائِلَى أَنَا شَارِحٌ

لَكَ غَالِي حَتَّى كَأَنَّكَ حَاضِرَةٌ

وَلَمْ يَنْلِ أَبُو تَمَمٍ عِلْمًا مَوْثِقًا مُعْرِفًا بِأَلْ .

وحين يتوجه المندادى بندائه إلى الله سبحانه وتعالى يخاطبه باسمه الجليل مجردا نحو « يا الله » أو يختم لفظ الجلالة بجم مشددة^(١) ، وقد يُنادى ضمير المخاطب عند من يميز ندائه ، كقول الشاعر :

يا أَنتَ يا خَيْرَ الدُّعَاةِ لِلْهُدَى لَيْكَ دَاعِيًا لَنَا ، هَادِيًا^(٢)

أما ضمير غير المخاطب ، فلا يُفادى مطلقا .

ويلحق بالنداء أسلوب الاستغاثة ، والغالب على المستغاث أن تسبقه لام الجر الأصلية ، ومتى وجدت ، كانت مبنية على الفتح وجوبا كقول الشاعر :

يَا لِرَجَالٍ لِحُرَّةٍ مُؤَوَّدَةٍ قَتَلْتَ بِغَيْرِ جَرِيرَةٍ وَجَنَاحٍ^(٣)

ومثل الاستغاثة ، النداء المقصود به التعجب ، كقول خليل مطران في قصيدة المساء :

(١) كقوله تعالى : « قُلِ اللَّهُمَّ مَالِكُ الْمُلْكِ ، تُؤْتِي الْمُلْكَ مَنْ تَشَاءُ » .

(آل عمران / ٢٦)

وكقول أبي تمام متغزلا :

يَا رَبِّ إِنْ فَارَقْتَهُ تَقَدَّمَا أَضْرَعَيْ لِلشَّائِبِ الْحَامِدِ
فَالْحَقُّ الدُّجُحُ وَجُفَانُهُ يَوْهَلَةُ الْمُحْتَفِرِ اللَّاحِدِ

٤ / ١٩٤ / ٣ و ٤

ولم ترد صيغة (اللهم) في شعره .

(٢) ولم يرد مثله في شعر أبي تمام ولكن ورد نداء اسم الإشارة في المقطع الغزل لمدح عمر بن عبد العزيز الطائي .

يَا هَلْبَةَ أَقْصَرِي مَا هَلْبُو بَشَرٌ وَلَا الْحَزَائِدُ مِنْ أَتْرَابِهَا الْأَنْحَرُ
١ / ١٨٤ / ٢

(٣) كقول أبي تمام في رثاء ولد صغير له (بلا لام الجر) :

يَا هَوَيْ مَا أَبْغَرَّتْ غَنِيٍّ وَمَا سَيَّعَتْ أَذْنِي ، فَلَا يَقِيَّتْ غَنِيٍّ وَلَا أَذْنِي
٥ / ١٤٦ / ٤

يَا لِلْعُرُوبِ وَمَا بِهِ مِنْ عَجَبٍ
سَرَّةً لِلْمُسْتَهَامِ وَعِبرَةً لِلرَّائِي
الديوان ١ / ١٣٣ (١)

كما يلحق بالنداء أسلوب الندبة ، وهو للتفجع على فقيد « وأَعْمَرَاهُ » أو التوجع من ألم (وَاكْبَدِي) (٢) .

وقد تدخل (يا) النداء على غير الاسم ، كأن تدخل على حرف (ياليت) (٣) .

وتدخل على الجملة الفعلية (٤) وعلى الجملة الاسمية (٥) وفي هذه الحالات إما تعد (يا) حرف نداء لمنادى محذوف ، وإما تعد حرف تنبيه ، والرأيان مقبولان ، لكن الثاني أولى لصلاحه لكل الحالات ، كما يقول الأستاذ عباس حسن (٦) .

(١) وكقول أبي تمام في مدح حفص بن عمر الأزدى :

يَا حُسْنُ ذَلِكَ الْبَرِّ ، إِذْ أَلَا حَاضِرُ
وباطيب ذلك القول والدُّعَا من يشد

٣٧/ ١٢٥/ ٢

ومثلها « فباطيب منجناها وباترد وقيعها » ٣٢/ ١٢٤/ ٢ ، و « فيأتلج القواد » ٢٦/ ٣٥٦/ ٣ ،

و « فيالك وقعة جلا » ٤/ ٥٧/ ١٥ و ١٥ ، و « يالها لدة تزقبت الأرواح فيها » ٣/ ٢٦٢/ ٤ .

(٢) كقول أبي تمام في مدح أبي الحسن محمد بن المهيم :

فَوَاكْبِدِي الْعَرَى وَوَاكْبِدِي الثَّدَى
لأَيامه ، لَوْ كُنْ تَغْيَرُ بَوَائِدِ

٢٣/ ٧٣/ ٢

ومثلها : « وياكبدى الجرى التى تصدعت » ٣/ ٢٦٧/ ٤

(٣) كقوله تعالى : « يَا أَيَّتُهَا النَّفْسُ الْمَخْلُوقَةُ إِنِّي نَادِيكَ بِالنَّدَى » (القصص / ٧٩) .
وقول أبي تمام :

يَا أَيَّتُهَا شِعْرَى مَنْ هَاتَا مَائِرُهُ
مَاذَا أَلَيْتُ يَبْلُوغُ الشُّجْمَ يَتَنَظَّرُ ؟

٢٤/ ١٨٩/ ٢

ومثلها : « ياليت شِعْرَى بِالْمَكَارِمِ كُلِّهَا » ١٥/ ١٠٣/ ٤

(٤) في قراءة من قرأ قوله تعالى : « أَلَا يَا .. اسْجُلُوا لِلَّهِ الَّذِي يُخْرِجُ الْخَبْثَ فِي السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ » (النحل / ١٥) ولم يرد دخول الياء على الجملة الفعلية في شعر أبي تمام .

(٥) كقول أبي تمام في المقطع الغزل لمدح الحسن بن وهب :

أَيَا وَيْلَ الشَّجِيِّ مِنَ الْخَلِيِّ
وَيَالِي الرِّبْعِ مِنَ الْإِخْدَى بَلَى

١/ ٣٥١/ ٣

(٦) النحو الوائى : عباس حسن — ٦/ ٤ .

* جملة النداء في شعر أبي تمام :

لجأ أبو تمام إلى توظيف جملة النداء (٢٦٦) مرة في شعره ، نال المديح النصيب الأوفى ، ثم الغزل ثم الرثاء فالهجاء فالعتاب فالوصف .

ولم يستخدم من حروف النداء سوى الياء والهمزة ، وكانت الغلبة في الاستعمال لحرف الياء ، وكثر حذف النداء في شعره .

أولاً : النداء في المديح :

أبرز ملحوظة على جمال النداء في قصيدة المدح التمامية ، أنه كان يحرص على نداء المملوح باسمه أو بكنيته .

فأبو تمام ليس بحاجة إلى أن يدرك لذة سماع المملوح لاسمه صادرا من شاعر له قيمته فقد تبقى المديحة في الديوان يحتفظ بها عبر القرون ، ويغفل التاريخ عن ذكر المملوح فلا يُعرف عنه شيء ، ليس هذا فقط ، فنداء أبي تمام للمملوح يكشف شعوره تجاه هذا المملوح ، فقد يناديه موقرا ، أو يناديه مُجباً أو يناديه معجبا .. الخ .

وقد نادى أبو تمام الممدوحين بأسمائهم وكنائهم ، وبصفات مختلفة بطرحها عليهم .

وقبل أن أعرض لتوظيف أبي تمام لجملة النداء في المدح ، أتوقف عند حركة حرف النداء مع اسمه : نادى أو كنيته .

فمرة يأتي قبل اسم النادى :

كقوله في مدح مالك بن طوق ، يعزيه عن أخيه القاسم بن طوق :

أَمَّا لَكَ إِنِ الْخُزْنَ أَحْلَامٌ حَالِمٌ وَمَهْمَا يَدُومَ فَالْوَجْدُ لَيْسَ يَدَائِمُ
أَمَّا لَكَ إِفْرَاطُ الصَّبَايَةِ تَارِكٌ جَنَّاوَا عَوْجَا جَا فِي قَبَاةِ الْمَكَارِمِ^(١)

٢ / ٢٥٧ / ٣ و ٢

(١) الجنا : الانحناء في ابن آدم ، وشخص الحيوان ، واستعاره للقناة .

إلى غير ذلك^(١).

أو يأتي حرف النداء قبل الكنية :

كقوله لعبد الحميد بن غالب :

أبا بشرٍ قد استفتحت باباً وقد أثمتُهُ إلا قليلاً

١٠٦٤/٣

(١) ومثلها في (المدح) :

« يا مَالِكُ اسْتَوْدَعْتَنِي لَكَ مِثْقَةٌ » ١٠٣٦/٩٥ ، و « يَا مَالِكُ قَدْ عَلِمْتَ تَوَارُ كُنْهَا » ١٠٢١/٣ ، و « يَا أَحْمَدُ بَنُ أَبِي دُوَادٍ » ١٠٣٩١/١ ، و « يَا أَحْمَدُ إِنَّ الْخَاسِدِينَ خُسُودٌ » ١٠٤٠٠/١ ، و « أُمُوسَى بَنُ إِبْرَاهِيمَ دَعَاةٌ خَالِيسٍ » ١٠٢٢/١١٤ ، و ١٠٣٠٣/٢ .

وفي الرثاء :

« يَا مُتَيْمَنُ تُرِفَ اللَّهُ أَرْضاً » ١٠٢١٠/٣ ، و « أَمَّا لَكَ إِنَّ الْحُزْنَ أَهْلَامٌ خَالِمٌ .. أَمَّا لَكَ » ١٠٢٥٧/٣ ، و « أَمَّا مُحَمَّدُ بْنُ سَعِيدٍ إِذْ بَخِرَ الْأَسَى » ١٠٣٧/٤ ، وفي محمد بن الفضل الحميري : « فَحَبَّتْ يَا مُحَمَّدُ الْفَرُّ مِنْ أَيْمَانِكَ » ١٠٤٤/٤ ، و « فَيْكُ يَا أَحْمَدُ بَنُ هَارُونَ نَحْصَتْ ثُمَّ عَمَتْ رَيْبَتِي » ١٠٣٠١/٤ ، و « أَلَوْحُ بْنُ عَمْرِو بْنِ مَاحِمٍ وَاقِعٌ » ١٠١٨٨/٤ ، و « أَدْيَسُ ضَاغُ الْيَمَجْدِ بَعْدَكَ » ١٠٩٢/٤ ، و « أَهَانِيْمُ صَارَ الدَّمْعُ ضَرْبَةً لَا زِيَمَ » ١٠١٣٢/٤ ، و « أَهَانِيْمُ لِلْحَيَيْنِ فَيْكُ مَصَالِبٌ » ١٠١٣٢/٤ ، وفي أَرْثَاءَ خَالِدِ بْنِ زَيْدِ بْنِ مَزِيدِ الشَّيْبَانِيِّ « أَذْفَلُ بْنُ شَيْبَانَ أَذْفَلُ الْفَخَارِ » ١٠٣٣/٢٣ ، وفي رثاء آخر « أَشْيَانُ لَا ذَاكَ الْهَلَالُ يَطَالِعُ .. » ١٠٧١/٣٣ ، و ١٠٣٤ و ١٠٣٥ ، ورثاء يحيى بن عمران : « مَا كَانَ أَحْسَنَ خَالَاتِ الْأَشَاعِيرِ يَابِغِي بْنِ عِمْرَانَ » ١٠١٢٣/٤ .

وفي الهجاء :

« أَعْتَبْتُ أَجْبَنَ الثَّقَلَيْنِ » ١٠٣٠٢/٤ ، و ١٠٣٨٧/٤ ، و ١٠٣٩٥/٤ ، و « أَيُوسُفُ جِنْتُ بِالْمَعْجَبِ الْمَعْجَابِ » ١٠٣١٥/٤ ، و « أَعْبَدَ اللَّهُ دَغَ لَوْأَ وَلَيْتَا » ١٠٣٢٥/٤ ، و « يَاسَهُمُ كَيْفَ يُفِيْقُ مِنْ سُكْرِ الْهَوَى » ١٠٣٩٣/٤ ، و ١٠١٤ و ١٠٥١٥ ، و « أُمُوسُ كَيْفَ رَأَيْتَ نَصَبَ حَبَائِلِي » ١٠٤١٣/٤ .

وفي العتاب :

« أبا ذُلَيْفٍ لَمْ يَبْقَ طَالِبٌ حَاجَةٌ » ١٠٤٤٣/٤ .

(٢) ومثلها في المدح :

يقول محمد بن عبد الله الزيات : « أبا جَعْفَرُ أَجْرَنْتَ فِي كُلِّ ثَلَاثَةِ ٩٨/٣ و ٩٧/١٢٧ ، و لحيش بن المعالي « أبا اللَّيْثُ لَوْ لَا أَنْتَ لَا لَعَصَمَ النَّوَى » ١٠٤٠٧/٣ ، و لأحمد بن أبي دُوَادٍ « يا أبا عَبْدَ اللَّهِ أَوْزَنْتَ زَلْزَلًا » ١٠٣٥٩/١ ، و لحفص بن عمر الأزدي « وَكْتَثَ أَمَّا عُسْكَانُ مَالِكُ وَإِلَى » ١٠١٢٣/٢ ، ولد أود بن محمد « آه لَوْ قَعَّ الْيَتِيمُ يَا ابْنَ مُحَمَّدٍ » و لجعفر الحياطي « أبا »

أو يأتي بحرف النداء قبل اسم الأب أو الجد :

كقوله :

مُحَمَّدُ يَا ابْنَ الْهَيْثِمِ انْقَلَبْتَ بِنَا نَوَى خَطَاً فِي عَقِبِهَا لَوْعَةٌ عَمْدُ
١٣/ ٨٤/ ٢ (١)

وقد يكرر حرف النداء مع اسم المدح واسم الأسرة :

أَعْلَى يَا ابْنَ الْجَهْمِ إِنَّكَ دُفْتُ لِي سَمًا وَخَمْرًا فِي الزَّلَالِ الْبَارِدِ .
٤/ ٤٠١/ ١ (٢)

== الفضل إن الشَّعْرَ مِمَّا يُبَيِّتُهُ ١٨/ ٢١٧/ ٢ ، وللعسن بن رجاء « أبا عَلَى أَلَتْ وَلَدِي الثُّدَى »
٤/ ٢٧٥/ ٢ ولإسماعيل بن شهاب « يا أبا القاسم المُقَسَّمُ مَا بَيْنَ شَغَايِ بِئَالِهِ ٩/ ٤٤٨/ ٢ ،
ولعبد الحميد بن غالب « أبا بِشْرَ أَخَانِيْبُ الْعَمَامِ ٣/ ٢٧٨/ ١ و ١/ ٦٤/ ٣ ، ولحمد بن سعيد
الثغري « أبا سَعِيدَ وَمَا وَصَلِي بِمُتَّهِمِ ٣/ ١٢٨/ ١ و ١/ ٢٤٧/ ٣ .
وفي الرثاء :

رثاء محمد بن حميد يقول : « ابْنِي حَمِيدٌ لَيْسَ أَوَّلُ مَا عَفَا ٤/ ٢٦/ ١٠٥ ، وفي رثاء القاسم بن
طوق « عَلَيَّكَ أبا كلثوم ٤/ ١١١/ ٢٧ ، وفي رثاء يحيى القُمي « مَا حَالًا يَا أبا الْعَبَّاسِ بَعْدَكَ »
٤/ ١٢٤/ ١٣ .

وفي الهجاء :

هجاء عتبة « يا ابْنَ أَبِي غَاصِمِ ٤/ ٣٠٥/ ٢ ، وهجاء عبد الله بن يزيد « هَلَّا لَعَمْرِي يَا أبا جَعْفَرٍ
بِزَلَّةٍ مَنْ رَأَى نَبِيَّ النَّاسِ ٤/ ٣٧٩/ ٦ .

وفي العتاب :

يقول للحسن بن وهب « أبا عَلِيَّ لِصَرْفِ الثُّغْرِ وَالْغَيْرِ ٤/ ٤٦٣/ ١ ، ولابن الحسن بن سهل « أبا
القاسم اسْلُمَ فِي وَفُودٍ مِنَ الْقَسَمِ ٤/ ٤٩٤/ ١ .
(١) ومثله في ابن الهيثم ٢٥/ ٧٣/ ٢ ، وللحسن بن رجاء « يا ابْنَ رَجَاءِ أَفْكَتْ نِيَّةُ ٢/ ٢٧٦/ ٦ ،
ولابن المستهل « مُحَمَّدُ يَا ابْنَ الْمُسْتَهْلِ ٣/ ٧٣/ ٢ ، ولد اود بن محمد « آو لَوْفَعِ الْبَيْتِ يَا ابْنَ مُحَمَّدٍ »
٢/ ١٤٨/ ٦ .
(٢) دُفْتُ : تَحَلَّطْتُ ، ومثله « مَا مَالِكُ ابْنِ الْمَالِكِينَ ١/ ٨٥/ ١١ و ١/ ٣٢١/ ٣١ .

وقد يترك نداء الاسم أو الكنية ، وينادى المنادى بأوصاف يطرحها عليه :

يَا أَيُّهَا الْمَلِكُ الْمُرْجِي وَالَّذِي قَدَحَتْ بِهِ فِطْنِي نِظَامَ تَشْيِيدِي
(١) ٢٦/ ١٤٥/ ٢

(١) ومثلها في المدح :

خلال الشيباني : « يا مَوْضِعَ التَّدْنِيَةِ الْوَجْدِ » ١/ ٧/ ١ ، ولحمد بن حسان : « يا غَايَةَ الْأَذْنَاءِ وَالظُّرَاءِ بَلْ يَا سَيِّدَ الشُّعْرَاءِ وَالْخُطَبَاءِ » ١/ ٤٣/ ٢٩ ، و « يا مَنْ بِهِ بُدِّئَتْ مِنْ بَعْدِ مَا هَزَلَتْ مِنْهُ الْمُنَى » ، و « يا ابْنَ الْأَكَاكِيمِ وَالْمَرْجُوِّ مِنْ مَضَرٍ » ٣/ ٣١٣/ ١٥ و ١٧ ، ولمالك بن طوق : « يا حَاطِبَ مَذْجِي إِلَيْهِ بِجُودِهِ » ١/ ٩٢/ ٣٧ ، ولحمد بن عبد الملك : « يا مَعْرِسَ الطَّرِيفِ وَقَرَعَ الْحَسْبِ » ١/ ٢٩٧/ ١ ، ولحمد بن سعيد الثغري : « يا مَانِحِي الْجَاهِ إِذَا ظَنُّ الْجَوْلُ بِهِ » ١/ ٣٤٠/ ٢ ، وله : « يا فَارِسَ الْإِسْلَامِ » ٢/ ١٣٨/ ٢٧ ، و « يا مَنْ بِهِ يُفْتَخَرُ الْفَخْرُ » ٢/ ١٨٣/ ١ ، وله : « يا وَاهِبَ الْيَسِيسِ الْهُمُوسِ » والهموس : « الإِبِلُ الَّتِي لَا يَسْمَعُ لَوَطْفِهَا صَوْتٌ » ٣/ ٢٤٥/ ٢ ، وإسحاق بن إبراهيم : « أَلَا أَيُّهَا الْمَلِكُ الْمُعَلَّى » ١/ ٣٤٣/ ١ ، ولعباش : « يا مُجِيبَ الْإِحْسَانِ » ٢/ ٢٩٢/ ٢٤ ، وللمأمون : « يَا أَيُّهَا الْمَلِكُ الْهَمَامِ » ٣/ ١٥٣/ ٢٠ ، « أَوْلَى أُمَّةٍ أَحْمَدُ » ٢/ ٤٩/ ١٩ ، و « يا وَارِثَ الْمَلِكِ » ٢/ ٢٢١/ ١ ، وللمعتصم : « أَرَيْتُنَا » ٢/ ١٩٣/ ٨ ، وله : « يا قَابِضًا بِلَ كَاوُسٍ » ٢/ ٢٠٦/ ٣٩ ، و « إِمَامَ الْهُدَى وَابْنَ الْهُدَى » ٣/ ٣٠/ ٤١ ، وللوائقي : « يا نَجْمَ مَنْ يُرْجَى » ٢/ ٤٦٨/ ١ ، و « يا ابْنَ الْخَلَائِفِ » ٣/ ٢٠٦/ ٢١ ، و « يَا ابْنَ الْكَوَاكِبِ » ٣/ ٢٠٩/ ٥٠ ، وللحسن بن وهب : « يا عَصْتِي .. يا جَنْوِي » ٣/ ٦١/ ١ ، ولعبد الحميد بن غالب : « يا عَبْدَ الْحَمِيدِ ، يَا بَحِيلًا (البجيل : السيد) ٣/ ٦٥/ ٦ ، وللليل بن المسيب : « يا مَنْ إِذَا قَعَدَتْ بِالْقَوْمِ هَمَّتْهُمْ قَائَتْ بِكَ الْهَمُّ » ٣/ ٢٨٣/ ٤ ، ولصالح بن عبد الله القرشي : « يا وَاجِدًا مُنْفِرًا » ٤/ ٥٣٢/ ١٧ .

وفي الرؤساء :

رثاء محمد بن الفضل الحميري : « يا شَيْهَابًا نَجَا » ٤/ ٤٥/ ١٤ ، وفي رثاء عمر بن الوليد : « يَا أَسَدَ الْمُتُونِ » ٤/ ٥٦/ ١٠ ، و « أَلَا يَا أَيُّهَا الْمَلِكُ الْمُرْتَدِي » ٤/ ٥٩/ ٢٥ ، وفي رثاء خالد بن يزيد : « يا مَاجِدًا أَوْفَى بِهِ الْمَوْتُ لَنَرُهُ » ٤/ ٦٧/ ١١ ، وفي رثاء بعض بني حميد : « يَا صَاحِبَ الْقَبْرِ » ٤/ ٧٧/ ١٤ ، وفي رثاء يحيى بن عمران : « يَا شَاغِلَ الدَّهْرِ عَنَا » ٤/ ١٢٧/ ١٨ ، « يَا حَلْبَةَ الْمَسْجِدِ » ٤/ ١٢٧/ ٢٩ ، « يَا مُؤَيَّلًا كَانَ مَأْوَى » ٤/ ١٢٧/ ٣٠ ، ولحمد بن حميد الطائي : « يَا شَقِيقَ الرُّوحِ » ٤/ ١٣٧/ ٦ .

وفي الغزل :

« يَا مُنَى النَّفْسِ » ٤/ ٢٧٣/ ٣ ، و « يَا قَمَرَ السَّمَاءِ » ٤/ ٢٨٢/ ٢ ، و « يَا غُصْنَ بَابِ نَاعِمِ » ٤/ ٢٨٤/ ٣ .

==

وقد يحذف ياء النداء :

يقول للمعتصم :

إِمَامُ الْهُدَى وَابْنُ الْهُدَى أَيُّ فَرْحَةٍ
تَعَجَّلَهَا فِيكَ الْقَرِيضُ وَقَائِلُهُ ١
٤١/ ٣/ ٣ (١)

==
وفي الهجاء :

هجاء عياش : يا أَكْثَرَ النَّاسِ وَغَدًا ٤/ ٣١٤/ ٩ ، و يا بِخَلْقَةٍ قَدْ أَمَالَ الدُّهْرُ أَشْطَرَهَا ،
٤/ ٣٧٢/ ٤ ، و يَا مَنْ أَعْرَضَ اللَّهُ عَنِ الْعَالَمِ مِنْ بُلْغِهِ ، و يا أَثْقَلَ خَلْقِ اللَّهِ ٤/ ٣٨٥/ ١
و ٣ ، و يا شَارِبَ لَبَنِ اللَّقَاجِ ٤/ ٤٢٦/ ١١ ، وفي هجاء يوسف السراج : يا ابن الحبيبية ،
٤/ ٤٢٩/ ٤ ، وهجاء موسى الراقصي : يا حُرُونًا فِي الْبَحْلِ ٤/ ٣٣٤/ ٦ ، وهجاء محمد بن يزيد
الأسوي : يا بَنِي بَلَدِكَ الَّتِي يَحْرُونَ ٤/ ٣٣٥/ ١ ، وهجاء صالح بن عبد الله الهاشمي : يا أَكْثَرَ
النَّاسِ آهَاءَ ... وَالْأَمَّ النَّاسِ مُبَلِّغًا ٤/ ٣٦٤/ ١ ، وهجاء مفران : غَرَقَكَ اللَّهُ يَا مُنْخَبِرَ ،
٤/ ٣٧٧/ ٧ ، وهجاء عبد الله الكاتب : يا وَارِدًا لَجَّثَ بِهِ مَقَوَاتِهِ ٤/ ٣٧١/ ٣ ، و يا أَخْوَلَ
الْأَخْلَاقِ ٤/ ٤٠٨/ ٣ .

وفي العتاب :

إِسْحَاقُ بْنُ إِبْرَاهِيمَ : يا زَيْنَةَ الدُّنْيَا .. وَها شَنْسَ أَرْضِيهَا ٤/ ٤٤٢/ ١ ، و ٢ ، ولأبي دلف :
يا أَيُّهَا الْمَلِكُ الثَّانِي ، و يا غَيْرَ مَنْ سَمِعَتْ أَذْنَ بِهِ ٤/ ٤٤٦/ ٣ ، و ٦ .

(١) ومثلها في المدح :

مدح النعمي : مُحَمَّدٌ إِذْ يُعْذَرُ لَمَذَمٌ ٢/ ١٦٤/ ١ ، و أنا سَيِّدٌ وَمَا وَصَفِي بِمَنْتَهَمٍ ،
٣/ ٢١٨/ ١ ، و أنا سَيِّدٌ ثَلَاثَتْ عِنْدَكَ التَّعَمُّ ٣/ ٢٤٧/ ١ ، وفي مدح أبي بشر عبد الحميد بن
غالب : أبا بِشَرَ قَدْ اسْتَفْتَحْتَ بَابًا ٣/ ١٦٤/ ١ ، ولحمد بن عبد الملك الزيات : أبا جَعْفَرَ
أَجْرَيْتَ لِي كُلَّ ثَلَاثَةٍ ٣/ ٩٨/ ٢ ، و أبا جَعْفَرَ أَضْحَى بِكَ الظَّنَّ مُتْرَعًا ١/ ٢٩٨/ ١ ،
و أبا جَعْفَرَ إِنَّ الْجَهْلَةَ أُمُّهَا وَلَوْ ٣/ ١١٧/ ١١ ، و أبا جَعْفَرَ إِنَّ كُنْتُ أَصْبَحْتُ شَاعِرًا ،
٣/ ١٣٠/ ١ ، وفي مدح مالك بن طوق : أُنْبَاءَ دَلَفَاءَ مَهَلًا ٣/ ١٩٤/ ٥٧ ، وفي مدح الواثق :
فَسَمِعْتُ أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ قُلُوبَهُمْ ٣/ ٢٦٦/ ٢٩ ، ولبنى حميد : بَنِي حَمِيدَ اللَّهِ فَضْلَكُمْ ،
٣/ ٢٧٠/ ١ ، ولجعفر الخياط : أبا الْفَضْلَ إِنَّ الشَّعْرَ مِمَّا يُجِيشُهُ ٢/ ٢١٧/ ١٨ ، وللحسن بن
رجاء : أبا عَلِ أُنْتُ وَابْنُ الْهُدَى ٢/ ٢٧٥/ ٤ ، ولحيش بن المعافى : أبا اللَّيْثَ لَوْلَا أَنْتَ
لَا لَصَرَمَ الثُّنَى ١/ ٣٧/ ٣٥ ، ولعبد الحميد بن غالب : سَقَتْ رَفَقًا وَظَاهِرَةً وَغَبًا أبا بِشَرَ ،
٣/ ٢٩٨/ ١ .

وفي الرثاء :

رثاء القاسم بن طوق : عَلَيْكَ أبا كُلُّثُومَ الصَّبْرِ ٤/ ١١١/ ٢٧ .

==

ولجملة النداء في المديح علاقة وطيدة بمنزلة الممدوح عند أبي تمام فليس النداء هنا بمعنى (أدعو) ، ولكنه يخرج إلى معنى « أَقْتَر » و « أَجِلُّ » و « اعْتَزُّ بِـ » و « أَتَوَدَّدُ إِلَى » ، وتلعب مكانة الممدوح السياسية أو الاجتماعية أو الدينية دورا مهما في هذا المضممار ، بالإضافة إلى علاقة الشاعر الشخصية بمن يناديهم مادحا أو معاتبا أو معرّضا أو هاجيا .

انظر اليه حين يوجه النداء إلى « المأمون » يقول :

يَأْتِيهَا الْمَلِكُ الْهَمَامُ وَعَدْلُهُ مَلِكٌ عَلَيْهِ فِي الْقَضَاءِ هُمَامُ
٢٠/١٥٣/٣

تُجِسُّ التَّبَجِيلَ وَالْإِكْبَارَ مَعَ الْإِعْجَابِ ، مَعَ الرِّغْبَةِ فِي ذِيوَعِ الصِّيتِ ، مَعَ الْأَمَلِ فِي عَطَائِ مَلِكٍ .

ويقول للمعتصم :

إِمَامَ الْهَيْدَى وَابْنَ الْهَيْدَى أَيْ فَرْحَةَ تَعَجَّلَهَا فِيكَ الْقَرِيضُ وَقَائِلُهُ
٤١/٣٠/٣

ويقول للوائق :

يَا ابْنَ الْكَوَكِبِ مِنْ أُيُمَّةِ هَاشِمٍ الرُّجِيجِ الْأَحْسَابِ وَالْأَخْلَامِ
٥/٩٠/٣

= وفي العتاب :

للحسن بن وهب : « أَمَا عَلَيَّ لِحَرْفِ الدُّهْرِ الْبَيِّيرِ » ١/ ٤٦٣/ ٤ ، ولابن الحسن ابن سهل : « أَمَا الْقَاسِمِ اسْلَمْتُ فِي وَفُودٍ مِنَ الْقَسَمِ » ١/ ٤٩٤/ ٤ .

وفي الغزل :

بُوسَ قَلْبِي كَيْفَ ذَلَا « ١/ ٢٦١/ ٤ .

وفي مرض اليأس : « إِيَّائِيسُ كُنْ فِي ضَمَانِ اللَّهِ » ١/ ٢٧٩/ ٣ ، ويعاتب أبا ذؤلف : « أَمَا ذُلْفُ لَمْ يَتَّقِ طَالِبُ حَاجَةٍ » ١/ ٤٤٣/ ٤ ، ويعاتب محمد سعيد كاتب الحسن بن سهل : « مُحَمَّدُ بْنُ سَعِيدٍ أَرْجَى أَذْنَا » ١/ ٤٩٠/ ٤ .

فالأسلوب ملتزم بالتقاليد المَرعِيَّة ، والأصول الراسخة في مخاطبة الملوك .

وحين يتحدث عن واقعة بَابَك الحُرْمِي ، ودور المعتصم فيها يقول :

يَارُبَّ فِتْنَةٍ أُمَّةٍ قَدْ بَزَّهَا جَبَّارُهَا فِي طَاعَةِ الْجَبَّارِ

٣/ ١٩٨/ ٢

إنه يجانس بين الجَبَّار سبحانه ، وبين الجبار المعتصم .

ويختلف الأمر مع أبي سعيد محمد بن يوسف الثغري الذي كان أبو تمام يحبه ويقدره ويخلص له الرُّدَّ ، يخاطبه :

أَبَا سَعِيدٍ وَمَا وَصَفِي بِمُتَّهِمٍ عَلَى التَّنَائِي وَلَا شُكْرِي بِمُخْتَرِمٍ

١/ ٢١٨/ ٣

ويناديه باسمه « مُحَمَّدٌ إِنْى بَعْدَهَا لَمُدِّمٌ » ٢/ ١٦٤/ ١ ، ويصفه بأنه :
« فارس الإسلام » ٢/ ١٣٨/ ٢٧ ، و « ذائد الهَيْجِ الخَوَامِس »
٢/ ١٣٦/ ٣ ، و « واهِبُ العَيْسِ » ٣/ ٢٤٥/ ٢ .

ومع ابن عبد الملك الزيات ، وكانت علاقته به قبل أن يتولى ابن الزيات الوزارة ، علاقة صداقة وإعجاب ، لكن مع الحِيْطَة ، وذلك لموضع ابن الزيات الجديد ، ولعداوة ابن الزيات لابن أبي دؤاد ممدوح أبي تمام كذلك .

فيقول لابن عبد الملك الزيات :

أَبَا جَعْفَرٍ إِنْ كُنْتُ أَصْبَحْتُ شَاعِرًا أَسَاهِلُ فِي نَيْعِي لَهُ مَنْ أَبَايَعُهُ
فَقَدْ كُنْتُ قَبْلِي شَاعِرًا تَاجِرًا بِهِ تُسَاهِلُ مَنْ عَادَتْ عَلَيْكَ مَنَافِعُهُ

٢ و ١/ ١٣٠/ ٣

ولا يمنع أن تتخلل العلاقة شيء من البرود والريبة تبعاً لتقلب الظروف ، واختلاف المواقع بين أبي تمام وابن الزيات ، مما يدفع بأبي تمام أن يَهْبَّ جاثراً :

أَبَا جَعْفَرٍ أَضْحَى بِكَ الظَّنُّ مُرْعَا فَمِلْ بِرَاغِيهِ عَنِ الْأَمَلِ الْجَدْبِ

١/ ٢٩٨/ ١

الأمر الذى حدث له مع ابن أوى دؤاد ، فيعتب عليه قائلا :

أَحْمَدُ إِنَّ الْحَاسِدِينَ حُشُودُ وَإِنَّ مَصَابَ الْمُزِنِ حَيْثُ تُرِيدُ

وتتأثر جملة النداء بالحالة النفسية القائمة بين أوى تمام والمملوح ، وبما يتوقعه أبو تمام على يديه ، فيبالغ فى ندائه ، كما نرى فى مدحه لعبد الله بن طاهر قائلا :

فَيَأْتِيهَا السَّارِي اسْرِرْ غَيْرَ مُحَاذِرٍ جَنَانَ ظَلَامٍ أَوْ رَدَى أَنْتَ هَائِبَةٌ

.....
وَيَأْتِيهَا السَّاعِي لِيُذْرِكَ شَاوَةٌ تَرْحُزُ قَصِيًّا أَسْوَأَ الظَّنِّ كَاذِبَةٌ

.....
٢٢٩/ ١ و ٢٣٢/ ٣١ و ٤٢

كما تتأثر جملة النداء بطبيعة الموضوع الذى يعرضه أبو تمام ففى مدحه لمالك بن طوق حين عُزل عن الجزيرة حَرَصَ على أن يُرْخِمَ اسْمَهُ ، بحذف آخر اللفظ فيناديه (مال) .

يَا مَالِ ، قَدْ عَلِمْتَ يَزَارُ كُلُّهَا مَا كَانَ مِثْلَكَ فِي الْأَرَاقِمِ أَرْقَمُ^(١)

٥١/ ٢٠١/ ٣

كما وردت قراءة فى الآية الكريمة : « وَنَادُوا يَا مَالِكُ لِيَقْضِيَ عَلَيْنَا رُبُّكَ قَالَ إِنَّكُمْ مَا كُيُومُونَ » الزخرف / ٧٧ .

وكان أبا تمام قد تقطعت أنفاسه من وقع الخبر عليه ولم يجد القدرة على إكمال ندائه (يا مالك) فقال (يا مَالِ) ، وكأنه رَمَزَ من بعيد إلى حال أهل الجزيرة من الهلع والقلق من جَرَاءَ عَزْلِ مالك بن طوق ، وإلى النار التى يعيشون فيها منذ أن عُزِلَ مالك ، ويَرْمُزُ بـ « الْأَرَاقِمِ » إلى الحَيَّةِ التى ابتلعت سحر السُّحرة الذين تَحَدَّثُوا موسى عليه السلام ، فمالك سيلتقم أعمال الحساد ، ويهزمهم ، ويدفعهم إلى جُحورهم ، كما فعل موسى عليه السلام بآل فرعون وجنوده ، كل هذا تضمنه ندائه مالك بـ « يا مال » .

(١) الْأَرَاقِمُ : أحياء من تغلب ، وهم ستة : جُثَمَ ومالك وعمرو وتعلبة ومعاوية والحارث بنو بكر من حبيب من تغلب بن وائل (القاموس المحيط — مادة رَقَم) .

ونداء الغزل له روحه ، ونداء الرثاء له أُنْيُهُ ، ونداء العتاب له أُسفه ، ونداء
الجهاد له صليله . وهكذا فليس كُلُّ نداء مجرد دَعْوَة إلى المنادى أن يلتفت أو
ينتبه أو يُقْبِل .. الخ كما قال النحاة ، الكلمة الأخيرة للسياق .

ثانيا : النداء في الغزل :

النداء في الغزل دعوة للحبيب البعيد أن يُقَارِب ، وشكوى من الحبيب
القريب المفارق ، وإعلان عن سوء الحال ، وعن الآمال التي يعقدها على شروق
الشمس التي غَرَبَتْ ، وسطوع القمر الذي غاب ، مع الاحتفاظ بارتباط المقطع
الغزلي بموضوع القصيدة إذا كان الغزل مقدمة لها ، أما إذا كان الغزل خالصا
للغزل فله شأن آخر .

وقد يكون النداء في الغزل خطابا يوجهه المحب إلى البدائل التي عاصرت حبه
وبقيت حين غاب الحبيب ، وقد يكون للحبيب نفسه ، وقد يكون حديثا
للنفس ، أو حديثا عن الحساد ،... الخ ، فهو خطاب متعدد الأشكال
والأغراض والألوان . فَنَمَّ :

١- خطاب للأماكن :

في مدح أبي العباس : نصر بن منصور بن بسام :

أَطْلَالَ هِنْدٍ سَاءَ مَا عَتَضَتْ مِنْ هِنْدٍ أَقَايَضَتْ حُورَ الْعَيْنِ بِالْعُونِ وَالرَّيْدِ (١)

١/ ٥٩/ ٢

وغير ذلك (١) :

(١) الثون : جماعة من حُرِّ الوَحْشِ ، والرَّيْدُ جمع أريد ورياء : غيوة إلى السواد ويخاطب الرسوم : يا
حُسْنُ الرسوم ٣/ ٣٦٩/ ١ ، وَمَيْدَانُ اللّهُو : « أَمَيَّكَانَ لَهْوِي مَنْ أُنَاحَ لَكَ الْبَلَى »
٧/ ٢٠١/ ١ ، والدار : « يَا دَارَ دَارَ عَلَيَّكَ إِزْقَامُ النَّوَى » ١/ ١٠١/ ٢ ، والربع : « أَقَشِيْبَ رَبْعِهِمْ
أَرَاكَ دَيْسَا » ١/ ١٦٢/ ٢ ، وتكرر خطاب الربع في ١/ ٢١/ ٣ ، ١/ ٢٦١/ ٣ ،
و ١/ ٣٥١/ ٣ ، أو يحدد المكان ويخاطبه « أَرَأَيْتُ كُنْتُ مَأَلَفَ كُلِّ يَوْمٍ » ١/ ١٦٠/ ٣ ، أو « يَا
مَنْزِلًا أَعْتَقْتُ فِيهِ الْجَنُوبَ » ٣/ ١٨٤/ ٣ .

٢- وخطاب للأيام والليالي :

كقوله في الحسن بن سهل :

وَكُنْتُ بِإِسْعَافِ الْحَيِّبِ حَبِيبًا أَيْمَانًا مَا كُنْتُ إِلَّا مَوَاهِبًا

١/ ١٣٨/ ١

وغير ذلك^(١) :

٣- خطاب البرق والغيث :

كقوله في مدح الحسن بن وهب :

يَا بَرْقُ طَالِعْ مَنْزِلًا بِالْأَبْرِقِ وَاحْذُ السَّحَابَ لَهُ حُدَاءَ الْإِيْتِيقِ

١/ ٤٠٦/ ٢

وغير ذلك^(٢) :

٤- وخطاب الحبيبة أو لصفة من صفاتها :

كقوله في مدح إسحاق بن إبراهيم :

نُحْشِنَتْ عَلَيْهِ أُخْتُ بَنِي نُحْشَيْنِ وَأُنْجَحَ فِيكَ قَوْلُ الْعَاذِلَيْنِ

١/ ٢٩٧/ ٣

وغير ذلك^(٣) .

(١) ومثلها : « لَيَالَيْنَا بِالرَّقَّتَيْنِ وَأَهْلُنَا » ١٨/ ٨٥/ ٢ ، و « يَمُّ الْفِرَاقِ لَقَدْ تُحْلِفُ طَوِيلًا ،

١/ ١٦٦/ ٣ ، و « يَا يَمُّ شَرِّ يَمٍّ لَهْوَى لَهْوَةٍ » ٧/ ٤٥/ ٢ .

(٢) كقوله : « يَا بَرْقُ بَشِّ بَأَعْلَى الْبِرَاقِ » ١/ ٤٤٧/ ٢ ، أو « أَيُّهَا الْغَيْثُ حَتَّى أَهْلًا بِمَعْدَاكَ »

٧/ ٢٩٢/ ١ (المَعْدَى : من الغدو) .

(٣) كقوله : « آيَلَفَةُ التَّحِيْبِ كَمْ أَفْتَرَاكِ » ٣/ ٣٣٦/ ٢ ، و « أَعَاذَلْنِي مَا أُحْشِنُ اللَّيْلَ مَرْكَبًا »

٣/ ٢١٨/ ١ ، و « يَا قَضِيْبَا لَا يُدَانِيهِ مِنَ الْإِنْسِ قَضِيْبٌ » ١/ ١٦٩/ ٤ ، و « يَا قَاتِلَا ظُلْمَا

بَسِيفِ الْهَوَى » ٣/ ١٨٢/ ٤ ، و « يَا غَلِيْلَا حَشَا الْجَوَانِحِ نَارًا » ١/ ١٦٩/ ٤ ، أو يقول : « يَا مَنْ

إِذَا قُلْتُ .. يَا أَمْلَحَ النَّاسِ » ٤/ ١٩٩/ ٤ ، و « يَا مَنْ تَرْدَى بِحُلَّةِ الشَّمْسِ » ٤/ ٢١٨/ ١ ،

و « يَا مَنْ يَبْنِيهِ لِي غَرَامٌ » ٤/ ٢٦٣/ ٣ ، و « يَا غَرَالَا » ٤/ ٢٠٤/ ١ ، و « يَا شَاعِرَا فِي ظَرْفِهِ

٥- خطاب النفس :

كما في مدح عمر بن عبد العزيز الطائي ، مخاطبا نفسه :

يا هذه أَقْصِرِي مَا هَذِهِ بَشَرٌ ولا الحَرَائِدُ من أَثَرِهَا الأَخَرُ
١/ ١٨٤/ ٢

وغيرها (١) :

٦- والشيب :

كما في مدح أبي سعيد الثغري :

يا نَسِيبَ الثَّغَامِ ذُبْلَكَ أَبْقَى حَسَنَاتِي عِنْدَ الْحَسَنِ دُنُوبَا
١٠/ ١٥٩/ ١ (٢)

٧- والدمع :

كما في مدح أبي سعيد الثغري :

يا يُعَدِّدُ غَايَةَ دَمْعِ الْعَيْنِ إِنْ بَعُدُوا هِيَ الصَّبَابَةُ طُولَ الدَّهْرِ وَالسُّهُدُ
١/ ١٠/ ٢

وغيرها (٣) :

-
- == وبها ٤/ ٢٠٩/ ٤ ، و شلونا صبيغ من الشمس ١/ ٢١٧/ ٤ ، و يا لابس ثوب
الملاحه .. مولاك يا مولاي ١/ ٢١٩/ ٤ و ٦ ، و يا قريب المزار لكنه لا يُسَاعِفُ
٣/ ٢٣٥/ ٤ ، و يا مليكا إنا بكى ٣/ ٢٥٤/ ٤ ، و يا غافلا عنى ٣/ ٢٥٨/ ٤ ،
و يا سَقَمَ الْجَفْنِ مِنْ حَسْبِ ١/ ٢٦٣/ ٤ ، و يا مُتَى النَّفْسِ ٣/ ٢٧٣/ ٤ ، و يا قَمَرُ
السَّمَاءِ ١/ ٢٨٢/ ٤ ، و يا غُصْنُ بَانٍ ٣/ ٢٨٤/ ٤ .
(١) قوله : قَحْوَاكَ عَيْنٌ عَلَى نَحْوَاكَ يَا مَيْلُ ١/ ٥/ ٣ ، و واكيلي الحري التي تصدعت من
الوجد ٣/ ٢٦٧/ ٤ .
(٢) الثَّغَامُ : نبت أبيض : أى أن الشيب يشبه الثغام في البياض .
(٣) كَانَ يَخَاطِبُ جَفُونَهُ : يا جُفُونَا سَوَاهِرَا ١/ ٢٧٨/ ٤ .

٨- والشوق :

كما في مدح المعتصم :

دَعَا شَوْقُهُ يَا نَاصِرَ الشَّوْقِ دَعْوَةً فَلَبَّاهُ طَلَّ الدَّمْعُ يَجْرِي وَوَابِلَةً
٥/ ٢٢/ ٣

٩- والهجر :

يَا طَوَّلَ هَجْرٍ مَا لَهُ آخِرٌ مِنْكَ لِعَتَبٍ مَالَهُ أَوَّلٌ
٢/ ٢٥٨/ ٤

١٠- واللذة :

التي أحس بها في قرب حبيبته ثم ضاعت ، فقال يتغزل :

يَا لَهَا لَذَّةٌ تَزْهَتْ الأرواح فِيهَا سِرًّا مِنْ الأَجْسَامِ
٣/ ٢٦٢/ ٤

١١- ويخاطب الخليل والشامت :

فيقول متغزلا :

أَلَا يَا خَلِيلِي اللَّذِينَ كِلَاهُمَا بِلَيْتِكَ عِنْدَ النَّائِبَاتِ يُجِيبُ
١/ ١٦٦/ ٤

أو يقول :

يَا شَامِتًا لِي إِذْ رَأَى هَجْرَ الْحَبِيبِ وَصْنَهُ
٤/ ١٨١/ ٤

ثالثا : النداء في الرثاء :

العاطفة التي أوجبت النداء بلوعة الحب ، هي التي أوجبت النداء بلوعة الحزن ، فبعد أن كان الفقيده حيا يملأ العين والخاطر ، صار جسدا يئس العين ويشتت الخاطر ، فينقلب الشاعر إلى نفسه ، يئس الخلال الطيبة ويتحسر على

الفقيد ، ويتمثل نفسه ماثلاً بين يدي الموت فيلتاع ، ويتكهرب الجو ، وتنتشر
الكآبة ، وتنهال الدموع ، وترتفع الأصوات بالتذنب ، ويكون الشعر هو البلسم
المخفف لكل هذه النيران ، ويكون الشعر هو الموجج لكل هذه النيران .

ومن خلال النداء الموجع ، يأتي استعراض المآثر والمحامد والبطولات .

في رثاء محمد بن حميد ، يقول :

يَأْتِيَتْ شِعْرِي بِالْمَكَارِمِ كُلِّهَا • مَاذَا وَقَدْ فَقَدْتَ تَذَاكَ تَقُولُ؟

١٥/ ١٠٣/ ٤

وفي رثاء عمير بن الوليد :

فَيَا بَحْرَ الْمُنُونِ ذَهَبَتْ مِنْهُ • يَبْحَرُ الْجُودِ فِي السَّنَةِ الضُّلُودِ
وَيَا أَسَدَ الْمُنُونِ فَرَسَتْ مِنْهُ • غَدَاةَ فَرَسَتْهُ أَسَدَ الْأُسُودِ

١٠ و ٩/ ٥٦/ ٤

وفي رثاء يحيى بن عمران :

يَا حَلِيَّةَ الْمَجْدِ إِذَا مَجَّدَ عَنْ عُفْرِ • بَدَأَ، وَحَلِيَّتُهُ مِنْ بَعْدِكَ الْعَطْلُ
يَا مُوْتَلَا كَانَ مَاوَى الْأَزِمَاتِ بِهِ • إِذَا أَذْلَهْمَتْ بِمَكْرُوهَاتِهَا الْعُضْلُ (١)

٣٠ و ٢٩/ ١٢٧/ ٤

ومن خلال النداء ، يخاطب الموت والميت والدهر واليوم الذي توفي فيه
الفقيد :

في رثاء يحيى القمي :

يَا مُوْتُ حَسْبُكَ إِذَا قَصَدْتَ مُهْجَتَهُ • أُولَا قَلْوَتُكَ لَا حَسْبُ وَلَا بَجَلُ (٢)

١٢/ ١٢٤/ ٤

(١) يا موْتَلَا : يا ملجأ ، الأزيمات : السنوات التي تُعْضُ ، والأثم : العُضْ ، العُضْل : جمع عُضْلَة وهي الأمر العظيم .

(٢) الكلمتان بمعنى واحد ، وكررها لاختلاف اللفظين .

وفي رثاء بعض بنى حميد :

يا صَاحِبَ الْقَبْرِ دَعَوَى غَيْرِ مُتَعَبٍ
بَاتَ الشَّرَى بِأَخِي، خَذَلَانٌ مُبْتَهَجاً
إِنْ قَالَ أَوْ ذَى النَّدى وَالْبَدْرُ وَالْأَسَدُ (١)
وَبِتُّ يَحْكُمُ فِي أَجْفَانِي السُّهُدُ
١٥ / ٧٧ / ٤

وفي رثاء خُجوة وأخيه قَرَم :

يا ذَهْرُ قَدْكَ وَقَلَمًا يُعْنِي قَدِي
وَأَرَاكَ عِشْرَ الظُّمءِ مَرَّ الْمَوْرِدِ (٢)
١ / ٦٠ / ٤

وفي رثاء عمير بن الوليد :

فَيَا يَوْمَ الثَّلَاثِ اصْطَبَحْنَا
وَيَا يَوْمَ الثَّلَاثِ اعْتَمَدْنَا
غَدَاةً مِنْكَ هَائِلَةً الْوُرُودِ
يَفْقِدُ فِيكَ لِلْسَّيِّدِ الْعَمِيدِ
٢٢ / ٥٨ / ٢١ و ٤

قوة في الانفعال ، وعمق في العاطفة وانقياد لحزن كتيب ، وصدق ،
ودفء ، وتعاطف ، وفجعية .

ومهما يكن وقع جملة النداء في الرثاء ، فَشَىءٌ مَا يَنْقُصُ هَذَا الْأَثَرُ ، أَلَا وَهُوَ
الإحساس بها وهي تعمل في بيئتها الطبيعية من خلال العمل الفني نفسه .

وخالد بن يزيد بن مزيد الشيباني أحد الذين رثاهم أبو تمام بقصيدتين طوال ،
بعد ما مدحه بأربع طوال وقطعتين وبيتين بيتين ، واتخذ شفيها له عند القاضي
أحمد بن أبي دؤاد في قصيدة ، وبمجموع هذا الشعر (٣٧٨ بيتا) ، مما يدل على
إعجاب أبي تمام الشديد بخالد ، وأنه كان يرثيه عن قناعة وحب ، وإعجاب لا
ينتظر من وراء رثائه جَزَاءً وَلَا شُكُورًا .

(١) غَيْرُ مُتَعَبٍ : غير متكاسل فيها ، يتكلم عن نفسه ، أودى : هلك .

(٢) قَدْكَ : حسبك ، البشْر : أبعاد الإطماء ، ضربه مثلاً لشدة الدهر ، وجعله مر المورّد بعد ما ورد من
البشْر .

وتتميز قصائد أنى تمام في خالد الشيباني بالمتانة والقوة والإبداع المتميز ،
يساعده في ذلك شخصية خالد الثرية العربية القائدة الكريمة .

يبدأ أبو تمام قصيدته الدالية بقوله :

اللَّهُ إِنِّي خَالِدٌ بَعْدَ خَالِدٍ وَنَاسِ سِرَاجِ الْمَجْدِ نَجْمَ الْمَحَامِدِ؟ (١)

ومن خلال جملة النداء يوزع أبو تمام خطابه بين القاصدين لخالد المؤمنين
عظماياه وبين خالد نفسه ، مصورا عمق الألم ، وفداحة الخسارة يقول :

وَأُطْفِئُ فِي الدُّنْيَا سِرَاجَ الْقَصَائِدِ	تَقْلَصَ ظِلُّ الْعُرْفِ فِي كُلِّ بَلَدَةٍ
وَتَحْجَلَةَ مَوْفُودٍ إِلَيْهِ وَوَأَفِيدُ !	فَيَأْيِي مَرْحُولٍ إِلَيْهِ وَرَاجِلِ
فَأَشْعَرَ رَوْعاً كُلَّ أَرْوَغٍ مَا جِدِ	وَيَسَامَا جِدًّا أَوْفَى بِهِ الْمَوْتُ نَذْرَهُ
وَتَغْدِرُ غُدْرَانِ الْأَكْفِ الرِّوَاغِدِ	غَدَا يَمْنَعُ الْمَعْرُوفُ بَعْدَكَ دِرَّةً
لِرَاعِدَةٍ دَجَالَةٍ فِي الرِّوَاغِدِ	وَيَا شَائِئِمًا بَرَقًا تَحْدُوْعًا وَسَامِعًا
مَضَتْ قِبْلَةُ الْأَسْفَارِ مِنْ بَعْدِ خَالِدِ	أَقِمْ ثُمَّ حُطَّ الرَّحْلُ وَالظَّنُّ إِنَّهُ

١٤-٩٣

تبدأ الصورة بمجملية فعلية تقريرية « تَقْلَصَ ظِلُّ الْعُرْفِ » فلا حيلة لارجاعه ، و
وَأُطْفِئُ في الدنيا سِرَاجُ الْقَصَائِدِ » لأن الموت ليس بيد خالد. ولكنه فَرَضَ عليه
فرضا فانسحب النور من الدنيا ، وعم الإظلام ، فخالد سراج لأصحاب
القصائد ، وللقصائد نفسها .

وهنا ترتفع درجة الحسرة ويزداد الأسى ويتجسد الألم ، فالشاعر الذي يرحل
والقصيدة التي ترحل معه سَيِّئُونَ بالخسران ، والوافد الذي يأتي ، والأمل الذي
بحودته مآلها الضياع ، لقد نذر الموت أن يقضى على خالد ، لكي يكون الموت
رهيبا ، مخيفا ، مكروها ، وهنا استشعر القَلَقُ كُلُّ عَظِيمٍ ، وتوقع الخطر كُلُّ
مَجِيدٍ .

(١) ينصب لفظ الجلالة على إضمار فعل (أدعو) وتكون همزة الاستفهام تعجبية ومحلها صدر الجملة
الاسمية (أنى خالد) ، وينفض لفظ الجلالة على تقدير حرف القسم ، وتكون الجملة « أو الله أنى
خالد » وبطل الاستفهام .

والنداء في «ياعى مرحول» و «تحجلة موفود» منادى مضاف فهو لا ينادى العى ولكن يتفجع على الحر ، ولا ينادى الخجل ، ولكن يتوجع على المال .
ويأتى النداء في «ياماجداً» نكرة غير مقصودة ، ويتحول إلى مقصودة بالجملة التى بعدها ، فليس هناك ماجد يتحداه الموت سوى خالد ، والتعجيد ليس للشخص بل للصفة فمجد خالد لا حُدود له ، وعطاء خالد لا نهاية لأشكاله ، مجد متعدد المواقف ، متعدد الأماكن مختلف الحالات إن حزناً وإن سِلماً .

ويأتى الوصف التالى لبيت النداء ليصور حال المعروف بعد خالد ، وحال الأكد بعد كفه ، هذا سيضيع وهذه ستجف ، بعد أن مات المنبع الأصل للمعروف والخير .

إن حرف النداء (يا) يتناسب معها نداء الغائب البعيد ، يتناسب مع الآه التى تنطلق حرى من القلب ، يتناسب مع الفجعة التى لم تكن فى الحسينان ، « ياعى مرحول » (ياماجدا) ، وينسحب الحزن والعويل على المتوقّع خيراً من كلف غير كف خالد ، واعتباراً من شخص غير شخص خالد ، فالكل ماعده برق خادع ، والكل ماعده رعد دجال ، لقد عطّلت الأسفار ، لمن يسافرون ؟ وماذا ينتظرون ؟ وتحربت جنان الشعر ، لمن ينظمون ؟ وماذا يترقبون ؟ فقد مات « سراج القوافى » .

ويظل أبو تمام فى عويله إلى أن يقول :

كَأَنَّا فَقَدْنَا أَلْفَ أَلْفٍ مُدَجِّجٍ عَلَى أَلْفِ أَلْفٍ مُقَرَّبٍ لِمُبَاعِدٍ (١)
فَيَاوَحْشَةَ الدُّنْيَا وَكَأَنَّتْ أُنَيْسَةً وَوَحْدَةً مَنْ فِيهَا لِمَصْرَعٍ وَاحِدٍ

٢٢ و ٢٣

ويحرص أبو تمام على التوازن فى الإيقاع بين الكلمات فيجانس بين « يُغَيَّرُ » و « غَدْرَان » و « وَحْدَةً وَوَاحِد » وَكَأَنَّ الكلمات تنبثق من الأحداث ، وكأن الأحداث هى التى تنطق بالكلمات وتشكلها بشكلها .

(١) المقرب : الخيل يقرب من بيت صاحبه لكرمه عليه .

وبعد عدة جمل ما بين الاستفهام والتقرير ، يعود إلى النداء موجها خطابه إلى « شيبان » قبيلة خالد .

أَشْيَبَانُ لَأَذَاكَ الْهَلَالُ بِطَالِجٍ عَلَيْنَا وَلَا ذَاكَ الْعَمَامُ بِعَائِدٍ
أَشْيَبَانُ مَا جَدَى وَلَا جَدُّ كَاشِجٍ وَلَا جَدُّ شَيْءٍ يَوْمَ وَلَّى بِصَاعِدٍ (١)
أَشْيَبَانُ عَمَّتْ نَارُهَا مِنْ مُصِيبَةٍ فَمَا يُشْتَكَى وَجَدٌ إِلَى غَيْرِ وَاجِدٍ

٣٥-٣٣

ويروعنا هنا هذا التكرار الذى يفجر الحجر ينابيع دمع حارة ، « أشيبان .. أشيبان .. أشيبان » ، وينادى بالهمزة ، لأن شيبان قريبة منه ، وهو قريب منها ، وينادىها ليستمع إلى نحيبه ، وتضم فجيعة إلى فجيعة . بل ليجعل نفسه واحداً من شيبان ، وشيبان كلها متجسدة فيه .

انظر إلى قوله « مَا جَدَى وَلَا جَدُّ شَيْءٍ » إلى هذه الدرجة من الاستقصاء والشمول ، إلى هذه الدرجة من عموم البلوى شيوع المصيبة ، لقد غطت النار أرجاء الدنيا ، وصارت بياها بعد أن غادرها خالد .

من خلال النداء بكى أبو تمام وأبكى أبا تمام ، وندب أبو تمام فقطع قلوبنا ، وذهل أبو تمام فلففنا رؤوسنا من الأسى . رحمك الله يا خالد يا بن يزيد ، لقد حولت أبا تمام إلى عين تبكى ، وكبد مقروح ، وجفن لا ترقأ ، فمزق أعصابنا وعذبنا معه .

إنه الفن ، إنه جلال الفن وعظمته ، إنه جبروته ، الفن الذى يجعلنا نظرب مع الغزل ونضحك مع الهجاء ، ونشمخ مع المدح ونبكي مع الرثاء .

• وإذا بكى أبو تمام بكينا ، ونحن لا نعرف على من نبكى ؟ ولكننا نعرف أبا تمام إذا أرادنا أن نبكى معه .

النداء فى الهجاء :

النداء فى الهجاء يكون للإيجاع والتنديد ، ويكون للإضحاك والسخرية ورسم الأشخاص فى أوضاع كاريكاتيرية ، وفيه يستباح كل مكنون ، ويفتضح كل مستور فى سبيل التشهير .

(١) الكاشح : العدو .

يقول أبو تمام في عياش :

أَيَا مَنْ أَعْرَضَ اللَّهُ عَنْ الْعَالَمِ مِنْ بَغْضِهِ
وَيَا أَثْقَلَ خَلْقِ اللَّهِ مِنْ مَاشٍ عَلَى أَرْضِهِ .
٣ و ٤ / ٣٨٥ / ١

مع القصد إلى سهولة اللفظ ، وخفة الإيقاع ، ليسهل الحفظ ، فنتشر
الفضيحة .

أُعْتَبُهُ أَجَبُ الثَّقَلَيْنِ عُتْبَا بِجَهْلِكَ صِرْتُ لِلْمَكْرُوهِ نَصْبَا

١ / ٣٠٢ / ٤

أو :

يَا زَوْجَةَ الْمِسْكِينِ مُقْرَانَ الثِّي عَظُمْتَ عَلَى الْمُتَطَرِّفِينَ وَفَائِهَا

١ / ٣٢٦ / ٤

وهنا تكثر الإيماءات والتصريحات الجنسية في هجاء عبد الله ، يقول :

يَا وَارِدٍ لَجِثُ بِهِ هَفَوَاتِهِ مَا كُنْتُ أَوَّلَ وَارِدٍ لَمْ يَصْنُرِ
يَا لَيْتَ شِعْرِي ضَلَّ عَقْلُكَ كُلُّهُ أَمْ هَذِهِ أَيَّامُ ثَقْبِ الْجَوْهَرِ ؟
٥ و ٤ / ٣٧١ / ٣

يَا شَارِبًا لَبَنَ اللَّقَاجِ ثَعْزِيًّا الصَّبْرُ مِنْ يَقْنِيهِ وَالْحَالُومُ
١١ / ٤٢٦ / ٤

جملة النداء في كل مجال من مجالات الغزل لها مذاقها الخاص ، في المدح غيرها
في الرثاء غيرها في الهجاء غيرها في الغزل ، بالإضافة إلى خصوصية العمل الفني
نفسه التي تطبعها بطابعها .

• توظيف جملة النداء فنيا :

التوظيف الفني للتركيب اللغوي هو الحالة الخاصة التي يحياها هذا التركيب مع مجموعة من التراكييب ، داخل منظومة متناسقة ، هو : التوفيق بين خصائص التركيب واختيار المكان الذي يصلح له دون غيره ، التوظيف الفني : هو هذا التشكيل الدقيق المحسوب الذي يمنحه الفنان روحه وذوقه وكيانه ، التوظيف الفني : هو المهارة المتعددة على الخبرة وعلى المعرفة اللغوية الدقيقة التي تستطيع أن تقود هذا الفريق من التراكييب وتكون منه هيكلا ضخما فخما ، التوظيف الفني : هو العمل الحقيقي للفنان لأنه أولا وأخيرا يتعامل مع كُتَل خام لها مواصفاتها اللغوية المعروفة ، ومهمته أن يستغل كل هذه المواصفات والطاقات ويصب منها تمثالا فيه رقة وفيه قوة وله شخصية ، ويحمل في داخله داخله عِرْق^١ ينبض من عروق قلب هذا الفنان .

« التشبيه في جملة النداء :

قال السكاكي : « الأصل الأول من علم البيان في الكلام في التشبيه » ، لا يخفى عليك أن التشبيه مُستَدَج طرفين ، مشبها ومشبها به ، واشتركا بينهما من وجه واقترقا من آخر ، مثل أن يشتركا في الحقيقة ويختلفا في الصفة ، أو بالعكس ، فالأول : كالإنسانين إذا اختلفا صفةً طويلاً وقصراً ، والثاني : كالطويلين إذا اختلفا حقيقة ، إنسانا وفرسا ، وإلا فأنت خبير بأن ارتفاع الاختلاف في جميع الوجوه وحتى الثعنين ، يأبى التعدد ، فيبطل التشبيه ، لأن تشبيه الشيء لا يكون إلا وصفاً له بمشاركته المشبه به في أمر ، والشيء لا يتصف بنفسه كما أن عدم الاشتراك بين الشيئين في وجه من الوجوه يمنعك محاولة التشبيه بينهما لرجوعه إلى طلب الوصف حيث لا وصف .

وأن التشبيه لا يصار إليه إلا لغرض ، وأن حاله تتفاوت بين القرب والبعد ، وبين القبول والرد .

هذا القدر المجمل لا يُحَوِّجُ إلى دقيق نظر ، إنما المُحَوِّجُ هو تفصيل الكلام في مضمونه : وهو طرفا التشبيه ووجه الشبه ، والغرض في التشبيه وأحوال التشبيه ككونه قريبا أو غريبا مقبولا أو مردودا ، فظهر من هذا أن لابد من النظر في هذه المطالب الأربعة .

فَلَنَنْوَعُهُ أَرْبَعَةَ أَنْوَاعٍ :

النوع الأول :

النظر في طرفي التشبيه ، المشبه والمشبّه به ، إمّا أن يكونا مستنديّن إلى
الحس : كالخند عند التشبيه بالورد في المَبْصِرَاتِ وكالأطيط عند التشبيه بصوت
الفراريج في المسموعات ، وكالنعكة عند التشبيه بالعنبر في المسمومات ، وكالزريق
عند التشبيه بالخمر في المذوقات ، وكالجلد الناعم عند التشبيه بالحرير في
الملبوسات ، وأما ما يستند إلى الخيال كالشقيق عند التشبيه بأعلام ياقوت
منتشرة على رماح من الزبرجد^(١) ، فَهَوَ فِي قَرْنِ الحسيات ، مَلْزُورٌ تَقْلِيلًا للاعتبار
وتسهيلًا على المتعاطي ، وإما أن يكونا مستنديّن إلى العقل كالعلم إذا شُبّه
بالحياة ، وإما أن يكون المشبه معقولًا والمشبّه به محسوسًا كالعدل إذا شُبّه
بالقسطناس^(٢) ، وكالمنية إذا شُبّهت بالسبع ، وكحال من الأحوال إذا شُبّهت
بناطق ، أو بالعكس من ذلك ، كالعطر إذا شُبّه بخلق كريم .

وأما الوهميات^(٣) المحضة كما إذا قَدَرْنَا صورة وهمية محضة مع المنية مَثَلًا ثُمَّ
شَبَّهْنَاهَا بالخلب أو بالغاب المَحْقَقَيْن ، فقلنا « افْتَرَسَتِ المَيِّتَةُ فلانا » بشيء
هُوَ لَهَا شَبِيهٌ بِالْمِخْلَبِ ، أو بشيء هو لها شبيه بالناب ، أو مع الحال ثم شَبَّهْنَاهَا
بالبشر ، فقلنا : « نَطَقَتِ الحال » بشيء هُوَ لَهَا شبيه باللسان ، فملحقة
بالعقليات ، وكذا الوجودانيات كاللذة والألم والشبع والجوع ، فاعرفه^(٤)

(١) كما في قول الشاعر :

وَكأنْ مُحَمَّرُ الشَّقِيقِ إِذَا تَصَوَّبَ أَوْ تَصَعَّدَ
أَعْلَامُ ياقوتٍ تُشِيرُنْ عَلَى رَمَاحٍ مِنْ زَبْرَجْدٍ .
الشقيق : ورد أحمر مبقع بنقط سود ، تصوب : مال إلى أسفل ، تصعد أشبه إلى أعلى ، والزبرجد :
حجر كريم يشبه الزمرد ، وأشهره الأخضر ، وينسب اليتان للصنوبري . انظر الإيضاح للقزويني —
تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي ط بيروت هاشم ٣٣٥ .

(٢) القسطناس : اضط الموائين وأقومها .

(٣) الوهميات : وهو ما ليس بشيء من الحواس الخمس الظاهرة مع أنه لو أُذِرْكَ لم يُلْمَكْ إلّا بها ، كما في قول

امرئ القيس :

أَيْقُنْ بَنِيَّ وَالْمَشْرِفَى مُضْناجِيسِي
وَمُسْتَوْنَةُ زُرُقٍ كَأَسْتَنِينَ أَغْوَالٍ
وعليه قوله تعالى « طَلَعْنَا كَأَنَّهُ رُؤُوسُ الشَّيَاطِينِ » (الصافات / ٦٥) .
الإيضاح — ص ٣٣٦ تحقيق خفاجي .

(٤) المفتاح — السكاكي — ص ١٨٣ وما بعدها ، ط الحلبي الثانية سنة ١٩٩٠ م .

هذه محاولة أقوم بها على حلقات ، أقدم تصور السكاكي (ت
٦٢٦ هـ) — رائد مدرسة البلاغيين المتأخرين — للتشبيه ، وسأحقق من
ورائها أغراضا سأذكرها بعد أن أسجل هذه الملاحظات .

أولا : أن البلاغيين المحدثين حين يرفضون الأخذ بمنهج البلاغيين المتأخرين لا
يقللون من شأن عطاءهم ، فنحن ندرك قيمة السكاكي العلمية ،
وقيمة كتابه « المفتاح » ، ذلك الكتاب الذى قامت حوله حركة
تأليف واسعة فى البلاغة ، تلخيصا وشرحا ومناقشة ، وهو الكتاب
الذى وضعه تلاميذ السكاكي نبراسا لهم به يبدعون ، وفى أرجائه
يتجولون ، وإليه ينتهون ، وهو الكتاب الذى حافظ على تراث
الجرجاني وغيره من أعلام البلاغة . إلى عهد ما قبل الشيخ محمد عبده
لم يكن كتابا عبد القاهر (الأسرار والدلائل) متداولين بين الباحثين
وكانوا يتعرفونه من خلال كتاب « المفتاح » . وهو الكتاب الذى
جعل اللغة العربية كلاً لا يتجزأ ، ودرّسها دراسة شاملة ، وهو
الكتاب الذى تحول إلى موسوعة عربية تُغنى عن العديد من الكتب فى
تخصصات اللغة العربية المختلفة ، ففيه جزء عن الصرف ، وآخر عن
النحو ثم المعانى ثم البيان ثم البديع ثم الاستدلال ثم الشعر ، بشكل لم
يُسبق إليه من قبل .

ثانيا : أن السكاكي لم يخرج عن ذوق العصر الذى كان يعيش فيه ، والذى
بلغ فيه التدهور بالأمة العربية الإسلامية أن زحف عليها هولاكو بجيوش
من المرتزقة ليدمروا وينهبوا ويطمسوا معالم حضارة عريقة لم يسمعوا بها ،
ولا يعرفوا عنها شيئا ، ولا عن العقيدة ، ولا عن العلم ولا عن الفن ،
جاءوا من الغابات وأرادوا أن يحولوا العالم إلى غابات .

ثالثا : أننا لا نلوم السكاكي على ما صنع ، فقد كان الرجل صادقا مع
نفسه ، صادقا مع قومه وأذواق قومه ، واللوم على بلاغى العصر
الحديث الذين يتناولون بلاغة السكاكي بالدرس والشرح والتعليق ،
 ويفرضون ذوق عصر السكاكي (القرن الثامن الهجرى المنكوب)
على ذوق العصر الحديث الناهض .

رابعاً : أن نظرة السكاكي لفن التشبيه حولت التشبيه وفنون البلاغة كلها إلى فراشة محنطة تحت المجهر في معمل ، هذان جناحان ، وهاتان عينان ، وهذان قرنا استشعار وهاتان رجلان ، وهذا شعر يغطى الجسد ، وهذه حلقات الجسم ، وهذا ذئبٌ ، ظنا منه أن ما ينطبق على هذه الفراشة المحنطة ينطبق على كل الفراشات ، وأنها وهى محنطة ، هى هى وهى تحوم حول الأزهار والأنوار .

خامساً : أن تقسيم العلاقة بين المشبه والمشبّه به ، إلى علاقة ثنائية ، امتداد لفلسفة الثنائيات التى كانت منتشرة فى فلسفة العصور الوسطى ، المتأثرة بالفلسفة اليونانية حين كان فلاسفتهم يتكلمون عن أصل الوجود ، هو ماء وهواء أو نار وطين ، أو نور وظلمة ، وكان قاموس الثنائيات هو الحاكم فى الوجود ، الخير والشر ، الجنة والنار ، النور والظلام ، الرجل والمرأة ، الحياة والموت ، ... الخ ، ومن هنا فسييل المعرفة إلى الإنسان العقل أو الحواس ، وهذه النظرة أثبت العلم خطأها وأثبت تداعل وتشابك كثير من عناصر الثنائيات التى أعجبت فلسفة العصور الوسطى ، وبقي لنا منها فى البلاغة التقسيم الأجوف الذى يقسم الأشياء إلى معقولات مُحسّسات ومبصرات ومسموعات ومشموعات ... الخ ، ومن هنا فالمشبّه قد يكون حسياً ، والمشبّه به عقلياً ، ثم يتناولان المواقع ، .. الخ . هذه التصورات صارت فى مُتحف العلم والفن والفلسفة ، ولا بد للبلاغة أن تغير من نظرتها وتواكب العلم ، وما التشبيه إلا جزء من مفهوم الإنسان للعلاقات بين الأشياء ، ومع تطور هذا المفهوم يجب أن تتطور رؤيتنا إلى الفنون البلاغية كلها وعلى رأسها التشبيه .

ولنعد إلى تشبيه أى تمام فى جملة النداء .

أقول :

نداء الآخر هو إخراجهم من مجالات اهتمامه الخاصة وتحويلها إلى ناحية المنادى ، فيتوجه إلى من يناديه بوجهه أو بفكره أو بوجوده. أو بكل هذا ، وقد

يكون النداء استدعاء لما يشغل المنادى من كائنات مادية أو معنوية ، حية أو متخيلة ، ليصرح إليها بما يجول في خاطره .

والتشبيه يكتسب خصوصية ارتباطه بالمنادى ، 'و قد يكون المنادي على علاقة بالمنادى' ، فتضاف إليه لمسة جدية هذا التشبيه ، وأنه ليس ضربا من ضروب تزيين الكلام ، لكنه لون من ألوان تحقيقه .

ونلمح ما أذهب إليه من قارق في التصوير في مثل قول أبنى تمام متغزلا :

يا غزالاً قَطَافٌ وَجَنَّتِهِ الْوَرْدُ دُودٌ يَفِيهِ ، دُرٌّ نَثِيرٌ

١/ ٢٠٤/ ٤

وين أن يقول : « الغزال قطاف وجنته الورد » فالنداء عبر عن موضوع مشترك بين الشاعر وصاحبه التي يتحدث عنها ، هي جميلة وهو مفتون بها ، صحيح « غزالا » نكرة غير مقصودة ، هذا في الظاهر النحوى حتى يطمئن الرقيب ولا يؤخذ الشاعر بذنبه ، ولكن بعيدا عن هذا الظاهر ، هو غزال مقصود ، والرغبة فيه محقة ، والأمل في نواله معقود ، انظر إلى التناسب بين (قطاف) و (الورد) ، فالورد يقطف باليد ، وحمرة الخدين تقطف بالشفيتين .

فالنداء أقام تواسلا بين المنادى والصورة التشبيهية ، مما أضفى عليها جمال الخصوصية بالرغم من الضوابط النحوية .

ومثال آخر ، وهو يهجو رجلا سرق شعره ، وهو محمد بن يزيد الأموى ، يقول :

يا عَذَارَى الْكَلَامِ صِرْتُنَّ مِنْ بَعْدِ دَى سَبَايَا تُبْعَسَنَّ فِي الْأَعْرَابِ

٧/ ٣٠٩/ ٤

نُحَسَّ معه بمرارة الأسى وهو ينادى على قصائده ، وبنات أفكاره التي سرقها هذا الشاعر ، إنه يناديها باكيا ، متحسرا على ما آلت إليه ، بعد أن كانت في منعة صارت في هوان ، وبعد أن كانت تقدم للخلفاء صارت تُمْتَنُّ أمام الأعراب ، لقد تحولت إلى سبايا ، تنتسب إلى شاعر مجهول ، تقدم إلى أجلاف الناس ، كما تسبى بنات الملوك والأكاسرة ليُبعِنَّ في سوق الرقيق للعوام . والالاف

هنا نداء به « عذارى الكلام » ، لي طرح عليها كل ما في كلمة « عذارى » من جمال ورقة ودلال وخفة ، وأيضا وغيرة على شرفها وحرص على صيانتها ولوعة على أسرها ... الخ .

النداء هنا بلا تشبيه . يفقد النداء الكثير من عطائه ، والتشبيه بلا نداء يفقد التشبيه كثيرا من حرارته .

ومثل ذلك مدحه للحسن بن رجاء .

أَبَا عَلِيٍّ أَنْتَ وَادِي النَّدَى الـ أَحْوَى وَمَعْنَى الْمَكْرُمَاتِ الْأَنْبَسِ^(١)
٤/ ٢٧٥/ ٢

ومثله في مدحه لأبي سعيد الثغري :

أَبَا سَعِيدٍ تَلَاَقَتْ عِنْدَكَ النَّعْمُ فَأَنْتَ طَوْدٌ لَنَا مُنْجٍ وَمُعْتَصِمٌ
١/ ٢٤٧/ ٣

ومثله في مدحه لمحمد بن حسان :

يَا مُوسِمَ اللَّذَاتِ غَالَتْكَ النَّوَى بَعْدِي ، فَرُبْعَكَ لِلصَّبَايَةِ مُوسِمٌ
٢/ ٢١٢/ ٣

وإذا كانت الصور التشبيهية السابقة تتصل اتصالا مباشرا بالنادى ، فهناك صور تشبيهية المنادى فيها هو المحرك لها وهي بسبب منه .

كقوله في رثاء هاشم بن عبد الملك الخزاعي :

أَهَاشِمُ، صَارَ الدَّمْعُ ضَرْبَةً لَأَزِمٍ وَمَا كَانَ لَوْلَا أَنْتَ ضَرْبَةٌ لَأَزِمٍ
١٩/ ١٣٢/ ٤

فالدمع كالأمر المفروض الذي لا حيلة لرده ، فموت هاشم ليس كموت أحد من الناس إنه موت له وقعه ، وله فجيعة ، وله أساه ، فالدمع عليه لا ينقطع ،

(١) الأحرى : الشديد الأخضرار .

ولو حاول الشاعر أن يوقفه لانسكب منه دون أن يدري ، فسخاء الدمع من سخاء الفقيد .

ومثله في هجاء عتبة قوله :

أُعتَبْتُ ، إِنْ تَطَاوَلَتِ اللَّيَالِي عَلَيْكَ فَإِنَّ شِعْرِي سَمٌّ سَاعَةٌ
١/ ٣٨٧/ ٤ .

وفي مدحه لابن عبد الملك الزيات :

أَبَا جَعْفَرٍ أَضْحَى بِكَ الظَّنُّ مُمَرِّعًا فَمِلْ بِرَوَاعِيهِ عَنِ الْأَمَلِ الْجَذْبِ (١)
١/ ٢٩٨/ ١

وفي تهنته للوائح بالخلافة وتعزيتته عن موت أبيه المعتصم ، يقول :

هَلْ غَيْرُ بُوْسَى سَاعَةٍ أَلْبَسَتْهَا بِنْدَاكَ ، مَا لَيْسَتْ مِنَ الْإِنْعَامِ
نَقْضُ كَرَجِجِ الطَّرْفِ قَدْ أَبْرَمَتْهُ يَا ابْنَ الْخَلَائِفِ أَيُّمَا إِبْرَامِ
مَا إِنْ رَأَى الْأَقْوَامُ شَمْسًا قَبْلَهَا أَفَلَتْ ، فَلَمْ تُعْقِبْهُمْ بِظِلَامِ
٢١ و ٢٠ و ٢٠٦ و ٢٠٥/ ٣

الخيوط متداخلة بين النداء والتشبيه ، كما سنراها تتداخل فيما بينها وبين المجاز والكناية والتعريض والإيقاع ، لأننا أمام شاعر يُرهق نفسه ليُبديع شيئاً فريداً ، فيرهق التراكيب لثفرز رحيقاً جديداً .

المجاز :

سأكمل محاولة نقل نصوص متفرقة من كتاب السكاكي (ت ٦٢٦ هـ)
« المفتاح » وقد أنوع مصادرِي فأنقل من كتاب « الإيضاح » للخطيب القزويني

(١) المرع : الخصب الكثير النبات ، رواه : أوائله ومباده .

(ت ٧٣٩ هـ) (١)، أو من أحد الشروح (٢)، مع عدم الاسترسال معها طويلا حتى لا أتوغل في طريق يبعدني عن ألى تمام .

والهدف من وراء هذا ، أن يلاحظ القارئ معى :

- ١ — غلبة المنطق الفلسفى على المنطق الفنى فى الدرس البلاغى .
- ٢ — ضياع روح الفن التى هى صلب التحليل البلاغى .
- ٣ — تحويل الفكرة البسيطة على يد البلاغيين المتأخرين إلى قضية جدلية .
- ٤ — فرض التصورات اللغوية على الشاعر المبدع ، وتمزيق صورته الفنية بتحويلها إلى شواهد لإثبات قاعدة ما ، بعد نزعها من يئتها التى ترعرعت فيها ، وهى العمل الفنى نفسه .
- ٥ — اتساع الموضوع أفقيا بكثرة التفرعات ، وليس رأسيا بإضافة الجديد .
- ٦ — تناثر الأفكار الجيدة وسط زحام من المصطلحات ، وألوان من الجدل ، بما يحتاج القارئ معه إلى الصبر على الاستمرار فى الاطلاع .
- ٧ — وأخيرا ، ما أقدمه هنا دليل على حاجة البلاغة والبلاغيين إلى فهم جديد ، وذوق جديد ، وفكر جديد ، وهذا ما يحاوله البلاغيون المحدثون .

يقول السكاكى : ص ١٥٣ « ... وأما المجاز فهو الكلمة المستعملة فى غير ما هى موضوعة له بالتحقيق استعمالا فى الغير بالنسبة إلى نوع حقيقتها مع قرينة مانعة عن إرادة معناها فى ذلك النوع ، وقولى بالتحقيق احتراز أن لا تخرج الاستعارة التى هى من باب المجاز ، نظرا إلى دعوة استعمالها فيما هى موضوعة له ، قولى استعمالا فى الغير بالنسبة إلى نوع حقيقتها احترازا عما اتفق كونها مستعملة فيما تكون موضوعة له ، لا بالنسبة إلى نوع حقيقتها ، كما إذا استعمل

(١) الإيضاح فى علوم البلاغة — الخطيب القزوينى — تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجى — منشورات بيروت (دار الكتاب اللبنانى) ، وهو شرح لكتاب « التلخيص » — تلخيص كتاب المفتاح .

(٢) شرح التلخيص — وهى : « مختصر سعد الدين التفتازانى » (ت ٧٩١ هـ) على تلخيص المفتاح للقزوينى ، و « مواهب المفتاح فى شرح تلخيص المفتاح » لابن يعقوب المغربى (ت ١١١٠ هـ) ، و « عروس الأفراح فى شرح تلخيص المفتاح » لبهاء الدين السبكى (ت ٧٧٣ هـ) ، وقد وضع بالمهامش كتاب الإيضاح لمؤلف التلخيص ، وحاشية محمد الدسوقي المصرى (ت ١٢٣٠ هـ) على شرح السعد ، ط دار السرور — بيروت .

صاحب اللغة « الغائط » مجازاً ، فيما يُفضَّل عن الإنسان من مُنْهَضَمٍ متناولاته ، أو كما إذا استعار صاحب الحقيقة الشرعية « الصلاة » للدعاء ، أو صاحب العرف « الدابة » للحمار ، والمراد بنوع حقيقتها اللغوية إن كانت إياها أو الشرعية أو العرفية أيّة كانت ، وقول مع قرينة مانعة عن إرادة معناها في ذلك النوع احترازاً عن الكناية ، فإن الكناية كما ستعرف ، تستعمل فيراد بها المُكْنَى عنه ، فتقع مستعملة في غيرها ما هي موضوعة له ، مع أننا لا نسميها مجازاً لعرائها عن هذا القيد ، ولك أن تقول : المجاز هو الكلمة المستعملة في غير ما تدل عليه بنفسها دلالة ظاهرة استعمالاً في الغير بالنسبة إلى نوع حقيقتها مع قرينة مانعة عن إرادة ما تدل عليه بنفسها في ذلك النوع ، ولك أن تقول : المجاز : هو الكلمة المستعملة في معنى معناها بالتحقيق استعمالاً في ذلك بالنسبة إلى نوع حقيقتها مع قرينة مانعة عن إرادة معناها في ذلك النوع « .. » ص ١٥٤ « أعلم أن المجاز عند السلف من علماء هذا الفن قسمان ، لغوي وهو . ١ » تقدم ، ويسمى مجازاً في المفرد ، وعقلي وسيأتيك تعريفه ، ويسمى مجازاً في الجملة ، واللغوي قسماً : قسم يرجع إلى معنى الكلمة وقسم يرجع إلى حكمها في الكلام ، والراجع إلى معنى الكلمة قسماً : خال عن الفائدة ، ومتضمن لها ، والمتضمن للفائدة قسماً ، خال عن المبالغة في التشبيه ومتضمن لها ، وأنه يسمى الاستعارة ، ولها انقسامات » .

الفصل الأول : ص ١٥٥ :

المجاز اللغوي الراجع إلى معنى الكلمة غير المفيد ، هو أن تكون الكلمة موضوعة لحقيقة من الحقائق مع قيد فتستعملها لتلك الحقيقة لا مع ذلك القيد بمعونة القرينة ، مثل أن تستعمل « المرسين » وأنه موضوع لمعنى الأنف مع قيد أن يكون أنف مرسون استعمال الأنف من غير زيادة قيد بمعونة القرائن كقول العجاج : « وفاجماً ومرسناً مُسرَّجاً (١) .. » يعني أنفاً يترق كالسراج .. » .

(١) العجاج : من رُجَّاز العصر الأموي ، والبيت غزل ، يقول :

وَمَقْلَبٌ وَحَاجِبٌ مُرَجَّجٌ وفاجماً ومرسناً مُسرَّجاً

والمرس في الأصل : أنف الحيوان ، إذ هو موضع الرسن منه ، ثم أطلق عن قيده وأريد منه : مطلق أنف ، فصح إطلاقه على أنف الإنسان .

الفصل الثاني : ص ١٥٥ :

« المجاز اللغوي الراجع إلى المعنى المفيد الخالي عن المبالغة في التشبيه ، هو أن تُعَدَّى الكلمة عن مفهومها الأصلي بمعونة القرينة إلى غيره لملاحظة بينهما ، ونوع تعلق ، نحو أن تراد النعمة باليد ، وهي موضوعة للجارحة المخصوصة لتعلق النعمة بها من حيث أنها تصدر عن اليد ومنها تصل إلى المقصود بها ، وكذا إذا أردت القوة أو القدرة بها ، لأن القدرة أكثر ما يظهر سلطانها في اليد ... » .

الفصل الثالث : ص ١٥٦ :

« في الاستعارة : هي أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر مدعياً دخول المشبه في جنس المشبه به ، دالاً على ذلك بأثباتك للمشبه ما يخص المشبه به ، كما نقول : « في الحَمَامِ أَسَدٌ » ، وأنت تريد به الشجاعة مدعياً أنه من جنس الأسود فثبت للشجاع ما يخص المشبه به ، وهو اسم جنسه ، مع سد طريق التشبيه بإفراده في الذكر ، أو كما تقول : « إِنَّ الْمَنِيَّةَ أُنْشِبَتْ أَظْفَارَهَا »^(١) ، وأنت تريد بالمنية السبع بإدعاء السبعية لها ، وإنكار أن تكون شيئاً غير سبع ، فثبت لها ما يخص المشبه به ، وهو الأظفار ، وسمي هذا النوع من المجاز « استعارة » ، لمكانة التناسب بينه وبين معنى الاستعارة ، وذلك أننا متى ادَّعَيْنَا في المشبه كونه داخلاً في حقيقة المشبه به ، فرداً من أفرادها ، بَرَزَ فيما صادف من جانب المشبه به ، سواء كان اسم جنسه وحقيقته ، أو لازماً من لوازمها في معرض نفس المشبه به نظراً إلى ظاهر الحال من الدعوى ، فالشجاع حال دعوى كونه فرداً من أفراد حقيقة الأسد يكتسى اسم الأسد اكتساء الهيكل المخصوص إياه نظراً إلى الدعوى ، والمنية حال دعوى كونها داخلة في حقيقة السبع إذا أُثِبَتْ لها مَخْلِبٌ أو ناب ، ظهرت مع ذلك ظهور نفس السبع معه في أنه كذلك ينبغي ، وكذلك الصورة المتهمة على شكل المخلب والناب مع المنية المَدَّعَى أنها سبع ، تبرز في تسميتها باسم المخلب بروز الصورة المتحققة المسماة باسم المخلب ، من غير فرق ، ننظر إلى الدعوى ، وهذا شأن العارية ، فإن المستعير يبرز معها في معرض المستعار منه ، لا يتفاوتان إلا في أن أحدهما إذا

(١) يقصد رثاء أبي ذؤيب لأبنائه الخمسة وقد نكلهم في عام واحد .
وَإِذَا الْمَنِيَّةُ أُنْشِبَتْ أَظْفَارَهَا . أَلَيْتَ كُلَّ نَمِيَّةٍ لَا تَنْفَعُ

فتش عنها مَالِكٌ ، والآخِر ليس كذلك ، وههنا سؤال وجواب تسمعهما في فصل الاستعارة بالكناية ، ويسمى المشبه به سواء كان هو المذكور أو المتروك مستعاراً منه ، واسمه مستعاراً والمشبّه به مستعاراً له ، والذي قرع سَمْعَكَ من أن الاستعارة تعتمد إدخال المستعار له في جنس المستعار منه ، هو السر في امتناع دخول الاستعارة في الأعلام ، اللهم إذا تضمنت نوعاً وصفيّة لسبب خارج ، تَضُمُّنُ اسمُ حاتم الجُودِ ، وما دِرِ البُحْلُ وما جرى مجراها .. » .

والفكرة التي يركز عليها السبكاكي بأن الاستعارة هي أحد طرفي التشبيه ، فكرة غير مقبولة وهي مأخوذة من عبد القاهر ، وفكرة أن الاستعارة تقوم على الادعاء بأن المشبه صار من جنس المشبه به ، هي أصل فكرة (المثير) و (الاستجابة) مع الفارق ، أن الادعاء حكم على الاستعارة من الخارج ، من حيث كونها كلمة استعملت في غير استعمالها الأصلي ، أما الاستجابة فهو تصور نابع من داخل شخص الفنان المبدع ، غير مفروض عليه ، يعبر فيه الفنان عن مكنون داخله ، ومضمون رؤيته ، بعيداً عن الادعاء ، الذي يشي بالزيف أو باللعب بالألفاظ .

ولنعد إلى المجاز في النداء في شعر أبي تمام :

الشاعر الفذ هو الذي يتعامل مع التراكيب اللغوية تعامل الفنان التشكيلي مع أدواته ، كل تركيب له وظيفته وله مكان محدد ، ولا مكان للعشوائية ، أو التلقائية ، فمفردات العمل الفني تُكوّن فريق العمل ، أي تقصير في اختيار العضو ، أو في اختيار مكانه يؤدي إلى الخلل في بناء العمل ، فالشاعر يحدد المضمون العام للقصيدة ، ثم يتصور شكلها مجملّة في ذهنه من حيث المطلع والمخرج و صلب القصيدة ، وفي أثناء هذا تنثال على ذهنه المفردات التي تناسب المضمون وكأنها تنادى على بعضها البعض ، وتتراحم التراكيب وتتوالد فيما بينها ، وتظل القصيدة في نمو مطرد إلى أن تكتمل عمارتها ، وتبرز شخصيتها .

وليس من الضروري أن يقوم التركيب اللغوي بعمل واحد ، كأن يكون تركيب نداء أو استفهام أو شرط وجزاء أو ... أو ... فقد يحتوي بجوار كونه تركيب نداء مثلاً على تقديم وتأخير ، وعلى مستوى الكلمة فيه ، قد تكون معرفة أو

منكرة ... فكل تركيب له عدة خصائص تنطوي تحت الإطار المعروف له ، أو قل ، عدة مستويات .

والشاعر هنا مثله مثل الرسّام الذى يركب لونا مشتقا من عدة ألوان بطريق المزج ، ومن هنا تجد التركيب اللغوى متعدد الجوانب ، متعدد الخصائص ، متعدد العطاء ، ونستطيع أن نقف أمامه عدة مرات فى كل مرة نصف جانبا من جوانبه ، لنتعرف أثره الفنى ، وفى هذا ما فيه من جمال ، وإيجاز ، وغزارة ، وعطاء .

وجملة النداء كما رأينا ، تضمنت تشبيها ومجازا وكناية وتعريضا ، واحتوت على توافق صوتى ، وجمال إيقاعى ، وهى بكل هذه الزوايا تسهم فى إقامة عمارة القصيدة إسهاما مرسوما محسوبا .

وبقدر ما تُحدّد المقادير فى مواد البناء ، أو الطعام أو الدواء أو الألوان ، تحد المقادير بين التراكيب ، حتى تتشابه فى شكل متجانس ، فلا يجوز استفهام على تعجب ، أو قسّم على نداء ، أو أمر على نهى .. الخ ، وكذا تُحدّد المسافات بينهم فى التركيب العام حتى لا يفقد تركيب ما بريقه لحساب تركيب آخر ، وحتى يتحقق التوازن العام للقصيدة كلها .

والجواز قوة مركبة ، وكل عنصر من المثير والاستجابة له خصائصه وطبيعته وقوة تأثيره ثم يمتزج العنصران ويكوّنان مجازا ، لا هو مثير مستقل ، ولا هو استجابة مستقلة ، ولكنه شئ جديد مستقل بذاته ، فيه المثير وفيه الفنان وفيه الاستجابة .

ثم يأتى الفنان ويضيف إلى المجاز عنصرا ثالثا هو النداء ، بما فيه من جذب المنادى إلى دائرة المنادى ، وإخراجه من الشيوخ إلى الخصوص ، وإضفاء الشعور بالدنو من المنادى أو تقديره أو الإعجاب به ، أو تهجينه أو الاستهتار به .. الخ .

ولنأخذ مثلا لهذا المزج فى مدح أبى تمام لأبى سعيد الثغرى ، يقول :

يا فارسَ الإسلام أنتَ حَمِيَّتُهُ وَكَفَيَّتُهُ كَلَبَ الْعَدُوِّ الْمُعْتَلَى

٢٧/ ١٣٨/ ٢

فأبو سعيد القائد ، وأبو سعيد الظافر ، وأبو سعيد المكتسح ، ليس أبا سعيد المكلف من قبل الدولة هو وأضرابه بخوض المعارك ، ولكنه في نظر أبي تمام صار مسئولا عن الإسلام وحمايته وكفايته ، لا يتلقى تكليفا إلا من الإسلام نفسه ، ولا توجيها إلا من عقيدته نفسها ، فتحول إلى « فارس الإسلام » لا فارس المعركة ، ولا فارس جيش الخليفة ، بل فارس دين الله الخفيف ، المسئول عن يَئُضَتِهِ ، ثم يضاف إليه نداء التعظيم والتبجيل ، النداء يصوره في أعلى مكان من قلوب الناس ، وأعلى مكانة في الإسلام ، فيناديه معترفا بفضله « يافارس الإسلام أُنْتُ حميته وكفيته » ، ويقوم ضمير الخطاب بدور « القَصْر » « أنت لا غيرك » الذي كانت الحماية على يديه ، والكفاية في سيفه ، والخبرة في حربه ، والشجاعة في قلبه .

هذا الوسام الذي رَصَّع به الشاعر صدر ممدوحه ، لا ينفصل أثره عن الظروف المحيطة التي عانى منها المجتمع العربي الإسلامي آنذاك وهو في خضم المعركة مع الطغّام الذين التفوا حول بابه الخرمي ، ومن هنا يشكل تركيب النداء بالمجاز ثقلا خاصا في سياق التراكيب في القصيدة .

وهاك مثالا آخر في مدح دينار بن عبد الله :

أُنْخَا الْحَرْبُ ، كَمَا أَلْقَحَتْهَا وَهَى حَائِلٌ وَأُخْرِتْهَا عَنْ وَقْتِهَا وَهَى مَانِحُضٌ (١)
٦/ ٢٩٨/ ٢

ونداء آخر بالمجاز في مدح ابن عبد الملك الزيات :

يَا مَغْرِسَ الظَّرْفِ وَفَرْعَ الْحَسَبِ وَمَنْ بَهَ طَالَ لِسَانُ الْأَدَبِ
١/ ٢٩٧/ ١

وتعدد أدوات النداء وتعدد خصائصها ، مع رخصة ذكرها أو حذفها ، تعطى للفنان حرية الحركة ، فيوائم بين مثير واستجابة ، ثم يوائم بين نداء واستجابة في إطار متطلبات المضمون والشكل .

(١) حائل : حال عليه الحول ، ألقحها : أشتلتها على سبل المجاز ، من اللقاح والمأنحض : من الخاض وجع الولادة ، أي إذا أردت أن تشعلها ولما يَنْفُثَ عليها الحول فَمَلَّتْ ، وإن أردت أن تخمدتها وهي في أوجها فَمَلَّتْ ، وذلك لقدرتك عليها وتحكمك فيها .

في الغزل يخاطب الشيب :

يا نسيب الثغام ذنبك أبقي حسنتي عند الحسان ذنوباً
(١) ١٠/١٥٩/١

هناك تيار عام مضطرب بين الموضوع وتشكيل التراكيب .

في فجيئته على بنات أفكاره التي يسرقها محمد بن يزيد الأموي ، يقول :

يا غداري الكلام صيرتني من بعد دى سبأيا تبعن في الأعراب
٧/ ٣٠٩/ ٤

وفي هجائه عياشا بعد موته ، يقول :

يا أسد الموت تخلصته من بين ليحيى أدد القاصيره
٨/ ٣٦٢/ ٤

ومن أسد القاصرة سوى أبي تمام ؟

وينادي حبيبته « يا غصن بان » (٤/ ٢٨٤/ ٣) ، و « أيا قمر السماء »
(٤/ ٢٨٢/ ٢) ، وينادي « الطلل » « يا موسم اللذات » (٣/ ٢١٢/ ٢) .

هذا في نداء المجاز ، وقد يكون المجاز مكملًا للنداء ، مرتبطًا به ارتباط أجزاء
الجملة الواحدة ، كما في خطابه للدهر في مدحه أبي الحسين محمد بن الهيثم .

يا دهر قوم أخذ عيك فقد أضججت هذا الأنام من خرقك
٣/ ٤٠٥/ ٢

فعل الأمر « قوم » فاعله الدهر ، و « قوم أخذ عيك » مجاز يجسد فيه الدهر
المعاند ، المسرف في خصومته مع الأنام ، وأبو تمام منهم ، المقوض لأحلامهم ،
المعرض آمالهم للإخفاق .

وفي رثاء عمير بن الوليد يخاطب بحر المنون وأسد المنون بمجاز قائلاً :

(١) الثغام : ثبت أبيض — معنى : أن الشيب يشبه الثغام في البياض .

فيا بَحَرَ الْمُنُونِ ذَهَبَتْ مِنْهُ بِسَحْرِ الْجُودِ فِي السَّنَةِ الصَّلُودِ
ويا أُسَدَ الْبُنُونِ فَرَسَتْ مِنْهُ غَدَاةَ فَرَسَتُهُ أُسَدَ الْأُسُودِ
١٠ و ٩/ ٥٦/ ٤

وقد يكون المنادى سببا في وقوع المجاز .

مثلا قال في مدحه لحمد بن حسان :

يَا مَنْ بِهِ بَدَأْتُ مِنْ بَعْدِ مَا هَزَلْتُ مَنَى الْمُنَى، وَأَرْثِي وَجَدَ حُسْرَانِي
١٥/ ٣١٣/ ٣

أو قوله لعل بن الجهم :

أَعْلَى يَا ابْنَ الْجَهْمِ إِنَّكَ دَفْتُ لِي سُمًّا وَخَمْرًا فِي الزَّلَالِ الْبَارِدِ (١)
٤/ ٤٠١/ ١

أو قوله في مدح حبيش بن المَعافى :

أَبَا اللَّيْثِ لَوْلَا أَنْتَ لَا نَصْرَمَ النَّدَى وَأَذْرَكَتِ الْأَحْدَاثُ مَا قَدْ تَمَسَّتْ
٣٥/ ٣٠٧/ ١

أو يكون المجاز موضوعا خارجا عن دائرة المنادى :

كقوله لحمد بن عبد الملك الزيات ، مادحا :

أَبَا جَعْفَرٍ إِنَّ الْجَهْلَالَ أُمُّهَا وَلَوْدٌ وَأُمُّ الْعِلْمِ جَدَّاءُ حَائِلٌ (٢)

أو قوله لحمد بن شقيق الطائي ، أبى المستهل :

مُحَمَّدُ يَا ابْنَ الْمُسْتَهْلِ تَهَلَّلْتُ عَلَيْكَ سَمَاءٌ مِنْ ثَنَائِي تَهْطُلُ
٧/ ٧٣/ ٣

(١) أى : سقيتي ووداك وخلطته بفراقك فكان سُمًّا وخمرا ؛

(٢) جداء : صغيرة الثدي ، حائل : ليست بذات حمل ، أى أن العلم أهله قليل وكأنه بهذه الصفة .

أو قوله متغزلاً :

لو تَرَاهُ يَا أَبَا الْحَسَنِ قَمَرًا أَوْفَى عَلَى الْعُصْنِ
١/ ٢٧٧/ ٤

وهكذا .

الكناية :

تقوم الكناية على مبدأ اللزوم ، بمعنى الأثر المترتب على حدوث شيء ، الكناية هي : العلامة أو الإشارة أو الدليل الذي ينبىء عن وجود إنسان ، أو حدث ، أو صفة فنحن لم نر الله سبحانه وتعالى ، ولكن دلت آثاره على وجوده سبحانه ، ودلت نِعْمُهُ على عظمته ، ونَقَمُهُ على جبروته ، ولطفه على رحمته ، ولم ير المسلمون الأوائل جبريل عليه السلام وهو ينقل الوحي إلى المصطفى عليه أفضل الصلاة والسلام ، ولكنهم رأوا من الأدلة ما يثبت ذلك ويحققه ، والطبيب يرى من الشواهد والعلامات التي تعدد له طبيعة المرض ، والمحقق في الجريمة يعتمد على الظواهر والآثار التي خلفها المجرم ، وقل مثل ذلك فيما تركه السلف الصالح من علوم وفنون يدل على عظمتهم ، وما تركه الأجداد من آثار يدل على حضارتهم .
فالأدلة والآثار والعلامات تحمل في طياتها الكثير من خصائص المحرك الأول ، بالإضافة إلى خصائصها هي ، وتأثيرها ووقعها في النفس .

ومن الطبيعي أن تكون الأدلة قوية ، قادرة على استحضار المعنى الأصلي في الذهن : الأنوار والزينة كناية عن الفرح ، والوجع كناية عن الألم ، البكاء كناية عن الحزن ، هذا في الأغلب الأعم ، وقد يصور الروائي أو المسرحي مثلاً شخصية من الشخصيات البخيلة ويجعل لها لازمة ، إذا سمع أحداً يطلب منه مالا ، يدعى الطرش ، وتكون هذه اللازمة كناية عن بخله ، إذا أظهرها أمام أحد ، فهذه كناية مفترضة ، وليست عامة ، ولا تُعرَف إلا بربطها بالمعنى الأول .

وهناك ملاحظة هي أن ارتباط الكنايات بالواقع الاجتماعي أو الاقتصادي أو الحضاري أو العادات والتقاليد عُرْضَةٌ للاختلاف والتغير ، بل وإلى النقيض من معناها كذلك .

والكناية ليست استجابة لمثير ، ولكنها اختيار للدليل من عدة أدلة ، دليل واضح لا لبس فيه ، قوى ، لا اختلاف عليه ، منبثق من المعنى الأصلي ، وقد يحول الفنان هذا الدليل إلى معنى أصلى ويشق منه دليلا ، يجوز ، على أن تظل السلسلة متصلة والترابط شرط لازم .

وإذا كانت الكناية هى استبدال المعنى الأصلى بدليل ينوب عنه ، فإن النداء الصادر من الفنان يعبر عن شعوره أو موقفه من هذا الدليل ، من هذا المعنى المولّد ، وكأنه يكمل به الصورة التى يريدّها .

ولنأخذ مثالا على هذا ، فى مدح أبى تمام مالك بن طوق :

يَا نَحَاطِبًا مَدَحِي إِيَّاهُ بِجُودِهِ وَلَقَدْ حَاطَبْتُ قَلِيلَةَ الْحُطَابِ

٣٧/٩٥/١

والكناية فى « قليلة الحُطَاب » ، والمعنى الأصلى أن قصائده رائعة ، يعجز كثير من المملوحين عن التصدى للمدح بها لغلاء مكافأتها ، فهى مُمنّعة صعبة المنال ، والذهن المتلقى للكناية ينتقل من المعنى المولّد إلى المعنى الأصلى ، ويضفى عليه تصويره ، وتذوقه ، والكناية هنا خاصة لأن المعنى المولّد هنا ، ليس معنى عاما سرّيع الورد إلى أى ذهن بل معنى خاصا أحس به أبو تمام لإزاء شعره وإزاء قيامته ، ومن هنا لن تفهم الكناية إلا فى إطار كون القائل أبى تمام ، ثم يضاف إليه نداء التقدير للمملوح ، والإعجاب بكرمه وسخائه .

وهاك مثالا آخر فى مدحه عبد الله بن طاهر : يقول :

فَيَأْيُهَا السَّارَى اسْرِ غَيْرَ مُحَاذِرٍ جَنَانَ ظَلَامٍ أُرْدَى أَنْتَ هَائِبُهُ (١)
فَقَدْ بَثَّ عَبْدُ اللَّهِ خَوْفَ انْتِقَامِهِ عَلَى اللَّيْلِ حَتَّى مَا تَدْبُ عَقَارِيهُ

٣٢ و ٣١/٢٢٩/١

فالكناية هنا « ولا يعنينى أن تكون كناية عن صفة أو موصوف أو نسبة » فى قوله « أسْرِ غَيْرَ مُحَاذِرٍ جَنَانَ ظَلَامٍ أُرْدَى أَنْتَ هَائِبُهُ »

(١) الْجَنَانُ : ما ستر من ظلمته .

المعنى الأصلي « الأمن المستتب » ، وله علامات وظواهر ، وتولد عنه أحوال ومشاهد في الليل والنهار ، في المدينة والقرية ، في داخل البلاد وفي خارجها ، التعامل بين الناس ، والطسانية في نفوسهم ... الخ ، ولكن يختار أبو تمام سرى الليل ، ويعدد من أقوى الأدلة على استتباب الأمن ، واستقرار النظام .

فالقافية هي عصب الحياة في مجتمعات العصور الوسطى ، تأخذ طريقها في الصحراء أو خارج البلاد ولا تدري ستطلع عليها شمس النهار ، أو يفاجئها وحش الظلام ، ووحوش الظلام كثيرون .. الخ ، وهذا يكون أبو تمام قد اختار ألصق الأدلة وأبلغها على وجود الأمن ، وكأني به يدور على الناس في المجالس والأسواق مناديا (لا خذر ، لا خوف ، لا فرغ ، فيد عبد الله حديد ، وبطشه مبيد) .

ما أجمل الكناية وأبدع النداء ، وأروع التصوير .

كناية أخرى في مدح خالد بن يزيد الشيباني : يقول :

يا موضع الشدنية الوجناء ومصارع الإذلاج والإسراء^(١)

الناقاة اليمنية الأصيلة العريضة الوجنات ، أنت يا خالد جعلتها تسرع متجهة إليك ، لأنك كريم ، وكرمك حجب الشعراء إليك ، وحُبهم دفع بهم إلى نوقهن ، إلى الإسراع إلى بابك وعطائك .

وأنت شجاع ، لا تقف أمامك عقبات ، ولا يصدك الليل عن اقتحام العقبات ، فوجد الليل فيك من يصارعه ويصرعه .

وجمال الكناية أنك تستمتع بالمعنى مرتين ، مرة مُصَوِّراً في شكل المعنى المولّد ، وأخرى حين تربط المعنى المولّد بالمعنى الأصلي الذي اختفى وراء ستار ولكن ظله يكشفه .

وما كان أسهل على أبي تمام أن يقول لخالد الشيباني : يا خالد يا كريم ، يا شجاع ، ولكنه يعرض المعنى المولّد ثم يناديه به ، وكأنه لا وجود للمعنى الأصلي .

(١) الوضع : ضرب من السم ، ووضع : إذا حمل مطيته على الحلب والوضع ، الشدنية : النوق المنسوبة إلى شذن باليمن ، والوجناء : عظمة الوجنة وهي الخد ، والإذلاج : سمر الليل كله ، والإسراء يكون في جميع الليل وفي بعضه .

تأتى الصورة المجازية (مُصَارِع الإِدلاج والإِسراء) فرصة طيبة، لأوضح الفارق — فى نظرى — بين الكناية والمجاز . الكناية ليست مثيرة ولا استجابة ، ولا هما معا فى سبك واحد ، ولكنها معنى مولدٌ عن معنى ، فكرم خالد دفع بالمعتفين إلى دفع نوقمهم إليه ، قد يكون فى الأمر مبالغة ، ولكنها لا تنفى أنها حقيقة ، لا تنفى أنها حدثت بشكل من الأشكال ، أو يمكن وقوعها بصورة من الصور ، وإبداع الشاعر هنا يتجلى فى اختيار دليل دون آخر من الأدلة العديدة للكرم « مُصَارِع الإِدلاج والإِسراء » صورة متخيلة أبدعها الشاعر ، صورة هو الذى رسمها ، وشكلها ، واختار لها مكانها ، ففى الكناية يختار الأنسب ، وفى المجاز يختار الأروع .

هذا هو الفارق الفاصل بين المعنى المولد والمجاز ، المعنى المولد حادث ، واقع ، نائب عن المعنى الأصلي ، جانبٌ من جوانبه ، نتيجةٌ من نتائجه ، مظهرٌ من مظاهره ، وأثرٌ من آثاره ، مَبْتِئٌ منه ، منسوبٌ إليه ، والمجاز مثير تحول إلى استجابة تصرف فيها الفنان كما يخلو له ويميل إليه ، وتقترح عليه موهبته وخبرته .
انظر إلى قوله للمأمون :

يَاوَارِثَ الْمُلْكِ إِنِ الْمُلْكَ مُحْتَسِبٌ وَقَفَّ عَلَىكَ إِلَى أَنْ تُنْشَرَ الصُّورُ

بـ ١/ ٢٢١/ ٢

هل « إلى أن تُنشر الصور » مجاز ؟ لا يكون ، ولكنه رأى أن الشواهد تدل على أن ملك العباسيين لن يُنتكس إلى آخر الزمان ، وسيلقى المسلمون بآرائهم سبحانه وهم عباسيو الهوى ، ليس هنا مجاز ، وليس هنا خيال ، ولكنها كناية تصور ثقة الشاعر بطول حكم العباسيين من الأدلة التى يراها ماثلة أمام عينه ، فيها مبالغة ، صحيح ولكنها اعتقاد يكاد يكون راسخا .

الإيقاع فى جملة النداء :

تَعَامَلْ أَبُو تمام مع فنين من فنون الوفاء بالمعنى والإيقاع وهما : الجناس والسجع ، وفنين من فنون الوفاء بالمعنى ثم الإيقاع وهما الطباق والتورية . وتصلبُ « الطباق » قائمة الفنون إذ ورد فى ست وعشرين جملة نداء ، يليه الجناس فى إحدى عشرة جملة نداء ، ثم التورية التى ظهرت مرتين ، والسجع مرة واحدة .

أولاً : الطباق :

الطباق هو الجمع بين متضادين لا يجتمعان معاً في آن واحد ، (الأبيض والأسود) (الحياة والموت) (الجنة والنار) .. إلخ ، وبالرغم من هذا التضاد الظاهري الكائن بين الكائنات الحية والظواهر الطبيعية والأشياء الجامدة ، إلا أن وجوده ضروري لاستمرارها فالنهار لا بد أن يعقبه ليل ليعود نهاراً ، والحياة لا بد أن يعقبها موت لتستمر ، والفقر لا يدوم ، والغنى لا يدوم ، والجنة لا بد أن يكون بجوارها نار لتبرز قيمتها ، فيهرق المؤمن نفسه ليغنم بها ، ويرحم نفسه من عذاب النار ، .. وهكذا .

ومع ازدهار الحضارة ، وتطور العلوم وخاصة علم النفس ، صار تقسيم الكائنات الحية والأشياء إلى قسمين متناظرين ، نظرة سطحية لا تثبت لتحخيص ، وتقدمت نظرية « النسبية » تدعو إلى إعادة النظر في هذا التضاد الصام الذي يقسم الكائنات والأشياء إلى قسمين متقابلين ، هذا بَرٌّ وهذا بحرٌ ، هذا خير وهذا شرٌ ، هذا أبيض وهذا أسود ، بمعنى أن التقابل يقتضى وقوف عنصر مقابل للآخر ، مستقلاً عنه تماماً ، وهذا غير صحيح في نظر العلم ، فالكائنات الحية تحتوى على صفات عديدة ، منها صفة تميزت بالغلبة على بقية الصفات فالأبيض درجات ، إذا تحققت هذه الدرجات تحول الأبيض إلى أسود ، وكذا الأسود إذا خففت درجاته صار أبيض ، والرجل مكون من هرمونات الذكورة الأكثر عدداً من هرمونات الأنوثة ، التي لو احتلت تحول الرجل إلى شيء آخر ، لا هو رجل ولا هو امرأة ، وكذلك المرأة ... ، كذا في سائر الكائنات ، والهندسة الوراثية تقوم تجاربها على التحكم في الجينات والهرمونات في الكائنات الحية لاستخراج أنواع أفضل في الحيوانات والنباتات ووصلوا إلى الإنسان^(١) .

هذا بالإضافة إلى ما توصل إليه علم النفس من خلال تجاربه ودراساته على سلوك الإنسان وطبائعه ، إلى أنه كتلة من المتناقضات في سلوكه وفي طبيعته .

ويأتى الفن ليسبر أغوار الظواهر ليصل إلى ما فى أعماقها من تناقضات تتعايش فى وئام مع بعضها البعض .

(١) أنظر الهندسة الوراثية والأخلاق — ناهدة البقمى ، سلسلة « عالم المعرفة » رقم ١٧٤ ، الكويت — ١٩٩٣ م .

والعدسة التي ركبت في ألى تمام ، لها قدرة فائقة على التقاط التضاد بين الأشياء منه ما هو معروف ، ومنه ما لا يدركه الإنسان العادى .

وقد أشار إلى هذا فى مدحه لألى عبد الله أحمد بن أبى دؤاد ، فى ذكر حساد ابن أبى دؤاد الذين جمعوا إلى البغض لِعِزِّه محبة له لكرمه فكانت هذه من « نوافر الأضداد » قال :

أُبْعَضُوا عِزُّكُمْ وَوَدُّوا نَدَاكُمْ فَفَرَّوْكُمْ مِنْ بَعْضَةِ وَوَدَّادِ
لَا عِدْمَتُمْ غَرِيبَ مَجْدٍ رَيْقَتُمْ فِى عَرَاهُ نَوَافِرِ الْأَضْدَادِ
(١) ٤٣ / ٣٦٨ / ٤٢ و ٤٣ (١)

ألوان الطباق فى جملة النداء :

١- الطباق بالسلب :

وهو توازن بين وجود الشئ وعدمه من خلال النفى ، والتضاد هنا صاير عن الشئ نفسه ، وليس خارجا عنه .

وهاك مثالا على هذا فى مدحه لعمر بن طوق : يقول :

يَا عَقْبَ طَوْقٍ أَيْ عَقْبَ عَشِيرَةٍ أَنْتُمْ ، وَرَيْتَ مُعَقِّبٍ لَمْ يُعَقِّبِ
(٢) ٣٩ / ١٠٦ / ١

يتولد الطباق من « مُعَقِّبٍ لَمْ يُعَقِّبِ » ، فعمر بن طوق يعقب والآخرون يعقبون ، ولكن يعقبون غير الصالح من الولد ، فكأنهم لم يعقبوا ، وهنا تبرز المقابلة بين ذرية ابن طوق النجباء وذرية الآخرين البلداء ، فالنفى يصنع طباقا ، ولكنه ليس فى قوة الطباق القائم على التضاد ، مثل « الحياة والموت » ، فثُمَّ أَكْثَرُ من صفة فى الحياة نجعلها « حياة » ، وكذا أَكْثَرُ من صفة فى الموت نجعله « موتا » مناقضا للحياة وضدا صريحا له ، أما النفى فهو سلب لصفة كانت موجودة فى الشئ ، أو إخفائها أو التقليل من شأنها ، كل هذا من خلال رؤية الشاعر ، وموقفه ، وليس فى الواقع .

(١) ريقم : شددتم ، ونوافر الأضداد : اجتئاع البغض مع الود فى آن واحد .

(٢) يقال لولد الرجل : عَقْبُهُ وعَقْبُهُ .

مثال ذلك ما قاله في رثاء هاشم بن عبد الله الخزاعي :

أَهَاشِيمُ صَارَ الدَّمْعُ ضَرْبَةً لَزِيمٌ وَمَا كَانَ - لَوْلَا أَنْتَ - ضَرْبَةً لَزِيمٌ
١٩/١٣٢/٤

فالدمع صار يهطل من عيون الرجال ، وليس من شيمتهم أن يبكوا لولا موت هاشم فالطباق جاء من خلال الحكم بالنفى .

ومثله في الغزل :

يَا غَافِلًا عَنِّي ، مَا لِي أَرَى طَرْفَكَ عَنْ قَتْلِي لَا يَغْفُلُ ؟
٣/٢٥٨/٤

وغير ذلك (١) .

٢- الطباق المباشر :

أو قل : هو طباق الذاكرة ، الأبيض يستدعي الأسود ، والأصغر يستدعي الأكبر ،...، الكلمة تستدعي ضدها ، في المألوف ، والمعروف بين الناس ، ومع أي تمام نراه يحاول أن يضيف جديدا يقلل من صفة الوضوح والمباشرة في هذا الطباق .

ولنأخذ مثلا على ذلك ، كلمة (افتراق) التي هي ضد كلمة (اجتماع)

(١) انظر إلى رثائه محمد بن حميد :

أَلَمْ تُمُتْ يَا شَقِيْقَ النَّفْسِ مِنْ زَمَنٍ فَقَالَ لِي : لَمْ يَمُتْ مَنْ لَمْ يَمُتْ كَرَمُهُ
٦/١٣٧/٤

وفي عزائه للمالك بن طوق عن أخيه القاسم ، يقول :

أَمَّا لَيْكُ إِنَّ الْحُزْنَ أَهْلَامٌ خَالِمْ وَمَهْمَا يَلْمُ ، فَالْوَجْدُ لَيْسَ يَدَايِمُ
١/٢٥٧/٣

وفي مدحه للمعتصم ، يقول :

يَا رَبُّ إِحْنَاءَ لَمَّا أَجُتْ ذَابَرُهُمْ طَابَتْ ، وَلَوْ ضُمَّتْ بِالْمِسْلِكِ لَمْ تَطْبُ
٦٠/٧٥/١

والحبياء : النفس .

تضاد مباشر ، لكنَّ أبا تمام يعرف كيف يوظف هذا التضاد بشكل بديع ،
يقول في مدح مهدي بن أصرم (المقطع الغزلي) مخاطبا حبيته :

أَلْفَةَ النَّحِيبِ كَمْ افْتِرَاقٍ أَظَلَّ ، فَكَانَ دَاغِيَةَ اجْتِمَاعٍ
٣/ ٣٣٦/ ٢

الافتراق هنا تباعد الأجساد بالسفر ، كُلُّ راح في طريق إلى حيث لا عودة ،
ولكن لوعة الحب تعيدهما إلى بعضهما ، حين وضعتهما تحت مظلة الحنين ،
فانطلقت عيونهم في البكاء ، فإن كانا قد افترقا في المكان ، فهما قد اجتمعا
على البكاء ، فيضيع أثر الفراق ، ويظل أثر الاجتماع بالرغم من بعد الشُّقَّةِ .

ومثال آخر في مدح محمد بن عبد الملك الزيات ، يقول :

أَبَا جَعْفَرٍ إِنَّ الْجَهَّالَةَ أُمُّهَا وَلَوْ ، وَأُمُّ الْعِلْمِ جَدَّاءُ حَائِلٌ
(١) ١١/ ١١٧/ ٣

الطباق هنا بين الجاهل والعلم ، وبين الإنجاب والعقم ، والتركيز على انتشار
الجهل وانحسار العلم ، ويأتي التركيب مصورا الموقف في شكل تشبيه الجهالة بالمرأة
الولود وما كان ينبغي لها أن تلد ، والعلم بالمرأة العقيم ، وما كان ينبغي لها أن
تعقم ، والطباق يصور كساد العلم وقلة العائد من ورائه ، فتراه يصف أم العلم
بالمرأة الصغيرة الأثداء ، إذ هي قليلة العطاء ، ولا تستطيع أن تمنح الحياة لمن
يحتاج إليها ، وفي المقابل ، يتكاثر الجاهل وتعم مظاهره ، فتنتشر رذائله .

وهنا يفقد الطباق المباشر سطحيته ، ويتحول إلى صورة عميقة ، تحصد آثار
الجهل وآثار العلم ، وتلمسُ الفارق الكبير بينهما .

وفي تصوير آخر ، يلعب الطباق مع النداء — كما الشأن في الأمثلة
السابقة — يلعب دورا بارزا في تحريك الصورة . وذلك في مدح محمد بن
حسان ، الذي يقول فيه :

يَأْمَنُ بِهِ بَدُنْتُ مِنْ بَعْدِ مَا هَزَلْتُ مِنِّْي الْمُنَى ، وَأُرْتِنِي وَجْهَ خُسْرَانِي
١٥/ ٣١٣/ ٣

(١) جَدَّاءُ : صغيرة الثدي ، حائل : ليست بذات حمل .

فالبدانة عكس الهُزال ، ولكنه يسند البدانة إلى الأمانى على سبيل المجاز ، ويعود ويسند الهزال على نفس الأمانى على سبيل المجاز كذلك ، والطباق بين حاله ، حال ما بعد عطاء ابن حسان وحال ما قبل عطائه ، قبل أن يلقى ابن حسان كانت أمانى أبى تمام هزيلة ضعيفة مستكينة ، مما يجعله فى ذل من العيش ، وهوان على الناس ، ثم تنقلب به الحال ، فتتحقق آماله حتى يضحك ، وتبدل نفسيته حتى يهلل من الفرح ، ويستشعر الرضا والآمان ، والنداء هنا تقدير وعرفان بالجميل ، وقصر على الممدوح ، الذى استطاع وحده ما عجز عنه الممدوحون الآخرون .

ومثل ذلك ما ورد فى مدح أبى سعيد الثُّغرى ، مخاطبا الشيب ، يقول :
يا نسيبَ الثَّغَامِ ذُبُّكَ أَبْقَى حَسَنَاتِي عِنْدَ الْحَسَنِ دُنُوبًا
١٠/١٥٩/١ (١)

ومثله فى رثاء أحمد بن هارون القرشى : يقول :
فِيكَ يَا أَحْمَدُ بْنَ هَارُونَ نَحْصَتْ ثُمَّ عَمَّتْ رَزِيْقَتِي وَمُصَايِي
٣/٥١/٤

فالطباق المباشر ، يجعله أبو تمام غير مباشر بتركيب فريد ، وإقامة علاقات جديدة ، توحى بمشاعر متعددة .
إلى غير ذلك (٢) .

٣- الطباق غير المباشر :

هو الطباق الذى يتجاوز الشكل المألوف للتضاد ، ويتجاوزه إلى إقامة تضاد بين كلمة وكلمة أخرى تكون ضد الأولى بطريق التأويل .

(١) الثَّغَامُ : نبت أبيض ، مجاز للشيب .
(٢) فى مدح المتصم يستخدم « اليمين واليسار » ٣٩/ ٢٦/ ٢ ، وفى مدح نصر بن منصور بن سيار يستخدم « الغائب والحاضر » ٥/ ٢١٠/ ٢ ، وفى رثاء خالد الشيباني يستخدم « الوحشة والأنس » ٤/ ٦٩/ ٢٢ ، وفى عتاب أبى دلف يستخدم « الثأى والكُتب » ٤/ ٤٤٦/ ٣ ، وفى الغزل يستخدم « البكاء والضُّحك » ٤/ ٢٥٢/ ٣ ، وفى الزهد يستخدم « عَلَيَّ وَلِيَّ » ٤/ ٦٠٢/ ١٥ .

ففى مدح أى تمام للوائق ، ورثاء المعتصم ، يقول :

يا حُفْرَةَ المَعْصُومِ تُرْبِكَ مُودَعٌ مَاءَ الحَيَاةِ وَقَاتِلَ الإِعْدَامِ
٢/ ٢٠٣/ ٣

« ماء الحياة » مجاز للخير والتماء والحركة والعطاء ، و « قاتل الإعدام » مجاز آخر للقضاء على الشر والجذب والتخلف والبخل ، والعلاقة بينهما علاقة تضاد بالتأويل ، فالحياة يقابلها الموت ، الذى لم يُذكر مباشرة ، بل تناول شكلا من أشكاله ، وهو « الإعدام » الذى هو فقر وإحمال وجذب ، وهذه كلها إرهابى لحياة الإنسان ، فالحفرة التى أودع فيها المعتصم ، قد حوت مَنْ كان يمد الحياة بالتماء ، ويمد الفقر بالإعدام ، وبذلك يكون المعتصم قد جمع القدرتين معا ، ويكون الحرمان منه بالموت هو الموت ، وهنا يقوم الطباق بدوره فى إبراز مدى الخسارة التى مُنيت بها الناسُ بفقد المعتصم .

ويرد أبو تمام « ماء الحياة » فى رثاء خالد بن يزيد الشيبانى ، ويقابلها بـ « ماء الحياء » : يقول :

أَلَا أَيُّهَا المَوْتُ فَجَعَلْتَنَا بِمَاءِ الحَيَاةِ وَمَاءِ الحَيَاءِ
٣/ ٩/ ٤

ويختلف أثر ماء الحياة هنا عن أثرها فى بيت المعتصم ، فالمعتصم خليفة ، حاكمٌ قادرٌ على مدِّ الحياة بالتماء ، وهذه مهمته ، أما خالد فكان يمد الشاعر بماء الحياة ، عطاءً وإكراماً وحُسْنِ ضيافة ، وإذا خرجنا عن هذه الدائرة ، نجد انتصارات خالد كانت تمتد حياة العرب بالتماء والخصب حين ينتصر على الروم فى معاركهم ، وعلى الخارجين على الدولة فى حملات تأديبهم ، وبالرغم من ذلك فالدائرة محدودة بالنسبة للمعتصم ، وتأتى « ماء الحياء » ، وهى خصوصية فى خالد تجاه أى تمام ، فمهما أعطى أبا تمام فهو خجلان من عطائه ، يتمنى أن يعطى أكثر من ذلك . والطباق بين الحياة والحياء ، على ما فيها من جناس ناقص ، أن الحياة حركة ، والحياء سكون ، الحياة عطاء والحياء شعور بالخجل ، وليست « الحياء » طباقاً مباشراً ، ولكنها أحد معانى الجمود ، الذى يُوَدِّى إلى الإحجام عن عمل شئ ، ولكنه الإحجام المعبأ بالمعانى الرفيعة ، والإحساس بالذنب مهما قلَّم من خير .

وفي موضع آخر يطابق أبو تمام بين « يحيا ويُقْبَرُ » بدلا من « يحيا ويموت » .
١٨/ ٢١٧/ ١

وجمال هذا اللون من الطباق أنه يحوى مركزين للجمال ، أحدهما : الكلمة المستعملة وعطاؤها ، والآخر : الكلمة الضد وأثرها في المعنى .

ثانيا : الجنس :

الجنس :

كلمتان متتاليتان متفتتان شكلاً مختلفتان مضموناً ، مقطعان صوتيان متفقان إيقاعاً مختلفان مدلولاً ، واتفاق الإيقاع بين المتجانسين يعنى تماثلهما في عدد الحروف ونوعها وهيئتها وترتيبها ، وهذا ما يطلق عليه « الجنس التام » ، أما الجنس الناقص فهو « المقطعان الصوتيان المختلفان إيقاعاً المختلفان مدلولاً » ، وعدم التماثل يعنى اختلافا في عدد الحروف أو نوعها أو هيئتها أو ترتيبها .

وجمال الجنس في تكرار شكل واحد بمعنيين مختلفين كل معنى له دائرته ، وله تأثيره ثم يتكرر في دائرة أخرى بتأثير آخر ، وليس في جملة النداء إلا جناس تام واحد ورد في مدح أبي تمام للمعتصم وذكره للأفشين ، يقول :

يَارُبُّ فِتْنَةٍ أُمَّةٍ قَدْ بَرَّهَا جَبَّارُهَا فِي طَاعَةِ الْجَبَّارِ

٣/ ١٩٨/ ٢

فالجبار الثانية : الله سبحانه له الملكوت ، والأولى : المعتصم بالله ، والطريف أن الجبار الإنسان يخضع للجبار الأعظم ، فالمعتصم جبار مع الفتنة ، وعبد مستسلم مع الواحد الأحد ، والخلفاء يحبون من الشعراء أن يذكروا كيف أن خليفة رسول الله على درجة عالية من الصلاح والتقى وعميق الإيمان ، فتلتف القلوب حولهم ، ولاحظ معي أن أبا تمام قصر جبروت المعتصم على الفتنة ، وأطلق جبروت الله بلا حدود.. وفي هذا ما فيه من جمال .

أما الجنس الناقص فقد اتخذ أنماطاً متعددة منها :

أ- تكوين جناس ناقص من أسماء الأعلام :

كَانَ يَجَانِسُ بَيْنَ « نَحْشُنَتْ » وَ « بَنَى نُحْشَيْنِ » .

وذلك في مدح إسحاق بن إبراهيم (المقطع الغزلي) ، يقول :

نَحْشُنَتْ عَلَيْهِ أُخْتُ بَنَى نُحْشَيْنِ وَأُنْجَحَ فِيكَ قَوْلُ الْعَاذِلَيْنِ
١/ ٢٩٧/ ٣

أو يقول في مدح المعنصم وذكر فتح الخُزُمِيَّة :

يَا يَوْمَ أَرْشَقَ كُنْتُ رَشَقَ مَيَّةٍ لِلْخُزُمِيَّةِ صَائِبَ الْآجَالِ
٢٣/ ١٣٥/ ٣

وفي مدح الحسن بن وهب ، يقول :

يَا بَرِّقَ طَالِعَ مَنْزِلًا بِالْأَبْرِقِ وَاحْذُ السَّحَابَ لَهُ حُدَاءُ الْأَيْثِقِ
١/ ٤٠٦/ ٢

وغير ذلك^(١) .

لا يترك أبو تمام فرصة إلا اقتنصها ، وها هو ذا ينحت من أسماء الأعلام أفعالا ، وصفات مشبهة ، ومصادر ليوظفها في شعره ، ويمتص منها كل ما فيها من رحيق ، وتنتشر هذه الظاهرة في ديوانه انتشاراً ملحوظا .

ب - أنماط أخرى من التجانس :

كَانَ يَجَانِسُ بَيْنَ « الْحَيَاةِ » وَ « الْحَيَاءِ » ، وذلك في رثاء خالد الشيباني :

(١) كَانَ يَجَانِسُ بَيْنَ « أُنْجِدْنِي وَنَجِدَ » ٢/ ١١٠/ ٢ ، وَمَا بَيْنَ « الْأَرْقَمِ وَأَرْقَمَ » ٣/ ٢١٠/ ٥١ ، وَالْأَرْقَمُ الْأَوَّلَى : حَى مِنْ تَغْلِبَ ، وَالْأُخْرَى بِمَعْنَى : أُخْبِتَ الْحَيَاتِ ، وَعَلَى الْحِجَازِ يَعْنِي أَنَّ مَالِكَ بْنَ طَلُوقِ الْمَمْلُوحِ ، رَجُلٌ عَنِيفٌ مَعَ أَعْدَائِهِ ، وَمَا بَيْنَ « جَشْمُتُمْ وَبَنَى جُشْتَمَ » ٣/ ١٨٨/ ٣١ ، وَيَجَانِسُ بَيْنَ « الرَّبْعِ وَرَبَعُوا » ٣/ ٢٦١/ ١ ، وَمَا بَيْنَ « دَارَ » الْأَسْمِ وَ « دَارَ » الْفِعْلِ ٢/ ١٠١/ ١ ، وَبَيْنَ « أُنَى الْقَائِمِ وَالْمَقْسَمِ » ٢/ ٤٤٨/ ٩ ، وَمَا بَيْنَ « غَالِبَ السَّعْدِيِّ وَلَا غَالِبَ » ٤/ ٤٠/ ٢ ، وَمَا بَيْنَ « الْبَيْنِ وَالْعَيْنِ » الْأَوَّلَى « الْحُورِ الْعَيْنِ » ، وَالْأُخْرَى : جَمَاعَةٌ مِنْ حُمُرِ الْوَحْشِ ، وَمَا بَيْنَ « رَأْمَةِ » الْمَكَانِ ، وَ « رَمَ » الْغَزَالِ ٣/ ١٦٠/ ١ ، وَمَا بَيْنَ « أُنَى جَعْفَرِ مُحَمَّدِ بْنِ عَبْدِ الْمَلِكِ الزُّبَيْدِ » ، وَ « جَعْفَرِ » أُنَى النَّهْرِ ٣/ ٩٨/ ٢ .

أَلَا أَيُّهَا الْمَوْتُ فَجَعَلْتَنَا بِمَاءِ الْحَيَاةِ وَمَاءِ الْحَيَاءِ
٣/٩/٤

أو يجانس بين الفعل « بُعِدَ » ، والمصدر « بُعْدٌ » وذلك في مدح ألى سعيد
الشرقى :

يَابُعْدَ غَايَةِ دَمْعِ الْغَيْنِ إِنْ بُعِدُوا هِيَ الصَّبَابَةُ طُولَ الدَّهْرِ وَالسُّهُدُ
١/١٠/٢

أو يجانس بين الفعل ومصدره الميمى ، وذلك في مدح أحمد بن عبد الكريم :
يَا صَاحِبِي يَدِمَشَقِّ لَسْتُ بِصَاحِبِي إِنْ لَمْ تُمَهِّدْ لِلْهُمُومِ مُمَهِّدًا
٩/١٠٢/٢

أو يجانس بين الاسم والجار والمجرور منه ، وذلك في مدح محمد بن حسان :
يَا مَنْ بِهِ بَدَلْتُ مِنْ بَعْدِ مَا هَزُلْتُ مِنْنِي الْمُنَى وَأَرْثِي وَجْهَ خُسْرَانِي
١٥/٣١٢/٣

٣- التورية :

هما شاهدان عليها ، في أحدهما يوظف كلمة « أرقم » بمعنى أحد أفراد قبيلة
تغلب ، و « أرقم » بمعنى الحية الرقطاء . الشديدة القسوة على أعدائها . وذلك
في مدح مالك بن طوق حين عزل عن الجزيرة ، يقول :

يَا مَالٍ قَدْ عَلِمْتُ نِزَارُ كُلِّهَا مَا كَانَ مِثْلَكَ فِي الْأَرَاقِمِ أَرْقَمُ
١٥/٢٠١/٣

ويورى عن نفسه في المطلع الغزلى لمدح الحسن بن سهل ، يقول :
أَيَّامَنَا مَا كُنْتُ إِلَّا مَوَاهِبًا وَكُنْتُ بِإِسْعَافِ الْخَبِيبِ حَيَاتِبًا
١/١٣٨/١

٤- السجع :

وفيه شاهد واحد في جملة النداء المسجوع ؛ وذلك في مدح محمد بن
حسان :

يا غَايَةَ الْأَدَبَاءِ وَالظُّرَفَاءِ بَلْ يا سَيِّدَ الشُّعْرَاءِ وَالْخُطَبَاءِ
٢٩/ ٤٣/ ١

رابعاً : جملة الأمر

الأمر أمران :

أمر مباشر يطلب غير الحاصل وقت الطلب ، يصدر من الأعلى ، قدراً أو
قوة إلى الأدنى ، الأمور ، الأقل قدراً بالنسبة للأمر ، وأقل قوة ، وعلى الأمور أن
ينفذ . والآخر :

أمر غير مباشر لا يطلب « غير الحاصل » ، لكنه يُعبّر عن الحاصل قبل
الطلب ، هو أمر خارج عن مقتضى الظاهر ، أمرٌ حقق عدولاً عن معناه
التنفيذى ، وانزياحاً عن مفهومه الملزم ، بالرغم من أنه يستخدم أدوات الأمر
المباشر .

والأمر المباشر له أربع صيغ :

— فعل الأمر ، كقوله تعالى : « وَأَقِيمُوا الصَّلَاةَ ، وَآتُوا الزَّكَاةَ وَأَطِيعُوا اللَّهَ
وَالرَّسُولَ »
(النور / ٥٦) .

وقوله أى تمام في مدح الواصل :

سِيرُوا بَيْنَ الْحَاجَاتِ يُنْجِحْ سَعْيَكُمْ غَيْثٌ سَحَابُ الْجُودِ مِنْهُ ، هَتُونُ
٩/ ٣٢٤/ ٣

— المضارع المقرون بلام الأمر ، كقوله تعالى : « لِيُنْفِقْ ذُو سَعَةٍ مِنْ سَعَتِهِ »
(الطلاق / ٧) .

وقول أى تمام يمدح المعتصم ويذكر الخرمية :

فَلْيَشْكُرُوا جُنْحَ الظَّلَامِ وَدُرُوزاً فَهُمْ لِدُرُوزِ الظَّلَامِ مَوَالِي
٤٤/ ١٣٩/ ٣

— اسم فعل الأمر ، كقوله تعالى : « عَلَيْكُمْ أَنْفُسَكُمْ لَا يَضُرُّكُمْ مَنْ ضَلَّ إِذَا اهْتَدَيْتُمْ » (المائدة / ١٠٥) أى الزموا أنفسكم^(١) .

وقول أبى تمام يمدح إسحاق بن إبراهيم :

قُلْ لِلْخُطُوبِ إِلَيْكَ عَنِّي ، إِنِّي جَارٌ لِإِسْحَاقَ بْنِ إِبْرَاهِيمَ
٢٣/ ٢٦٨/ ٣

— المصدر النائب عن فعله ، كقوله تعالى : « وَبِالْوَالِدَيْنِ إِحْسَانًا » (البقرة / ٨٣) .

وقول أبى تمام يعاتب أبا دلف :

صَبْرًا عَلَى الْمَطِيلِ مَا لَمْ يَتْلُهُ الْكَذِبُ فَلِلْخُطُوبِ إِذَا سَامَخَتْهَا عَقَبُ
١/ ٤٤٦/ ٤

أما الأمر الآخر، الخارج عن مقتضى الظاهر، فيحكم عليه من طرفه، الأمر والمأمور ، فإن انعكس وضعهما بأن يُصْدِرَ الأدنى أمره إلى الأعلى ، اختل شرط التنفيذ ؛ لأن الأعلى ليس مطالباً بالتنفيذ ، وليس للأدنى أن يحاسبه على ذلك ، فالخالق سبحانه يأمر المخلوق موسى عليه السلام « اضْرِبْ بِعَصَاكَ الْحَجَرَ » (البقرة / ٦٠) ، فيكون أمراً مباشراً تنفيدياً ؛ وحين يأمر المخلوق زكريا عليه السلام ربه سبحانه وتعالى قائلاً : « هَبْ لِي مِنْ لَدُنْكَ ذُرِّيَّةً طَيِّبَةً » (آل عمران / ٣٨) ، فلا يكون أمراً مباشراً تنفيدياً ، بل يكون دعاءً واستجداءً .

هذا بالنسبة لتحول الأمر إلى مأمور ، والمأمور إلى أمر ، وقد يصدر الأمر من الأمر الذى من حقه أن يأمر لمكانته أو قوته ، إلى المأمور الذى يُؤْمَرُ عادةً من الأمر ، ولكن قد يوجه إليه الأمر أمراً يتجاوز قدراته ، ويخرج عن طاقاته ،

(١) ومنه ، صَمَ : اسكت ، ومَنَ : اكفف ، وآمِنَ : استجب ، وتَلَّه : دع ، ورُوَيْتَه : أمهله ، وتَرَال : انزل ، ودَرَكَ : أدرك .

فيستحيل تنفيذه ، وهنا يكون الأمر غير مباشر ، ويتحول إلى قصد التحدى أو السخرية أو الإدعاء أو ... أو ... ، فمثلا حين يخاطب الحق سبحانه المنافقين الباعدين عن نصره أقرانهم في الحرب ، ويقول : « الَّذِينَ قَالُوا لِإِخْوَانِهِمْ وَقَعَلُوا ، لَوْ أَطَاعُونَا مَا قُتِلُوا ، قُلْ : فَادْرَعُوا عَنْ أَنْفُسِكُمُ الْمَوْتَ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ » (آل عمران / ١٦٨) ، فالأمر هنا سخرية من سخر دعوى هؤلاء المنافقين . وليس أمرا تنفيذيا ، لأنه خارج عن إمكانات طاقاتهم ، وكذلك قوله تعالى : « إِنْ كُنْتُمْ فِي رَيْبٍ مِمَّا نَزَّلْنَا عَلَىٰ عَبْدِنَا فَأْتُوا بِسُورَةٍ مِثْلِهِ ، وَادْعُوا شُهَدَاءَكُمْ مِنْ دُونِ اللَّهِ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ » (البقرة / ٢٣) ، فهذا امتحان لغرورهم ، وكشف عن مزاعمهم ، للاقتناع عن تجربة أنهم يمارون .

فالكلمة الأخيرة للسياق .

وإذا انتقلنا إلى أى تمام نَجِدْه قَدْ وَظَفَ الْأَمْرَ الْمُبَاشِرَ ، فقال في مدح أى سعيد :

الصَّبْرُ أَجْمَلُ وَالْقَضَاءُ مُسَلِّطٌ فَارْضَوْا بِهِ ، وَالشَّرُّ فِيهِ خِيَارٌ
٣١/ ١٧٢/ ٢

وفي مدح المعتصم :

وَلَوْ لَمْ يَكُنْ فِي كَفِّهِ غَيْرُ رُوحِهِ لَجَادَ بِهَا ، فَلَيَّتِ اللَّهُ سَائِلُهُ
٣٧/ ٢٩/ ٣

كما وظف الأمر غير المباشر ، فنراه يقول للمالك بن طوق :

فَأَقْبَلِ أُمَامَةَ جُرْمَهَا وَاصْفَحْ لَهَا عَنْهُ وَهَبْ مَا كَانَ لِلْوَهَابِ
أَسْبَلْ عَلَيْهِمْ سِتْرَ غَفْوِكَ مُفْضِلًا وَانْفَحْ لَهُمْ مِنْ نَائِلِ يَذْنَابِ (١)
٢٣ و ٨٦/ ١ و ١٦/ ٩٠ و ٢٣

(١) أسامة : حى من العرب قطعوا في عمله فطردهم ، فاعتلوا وتابوا ، وشفع لهم أبو تمام فصّح عنهم والدّئاب : جمع ذنوب ، وأصل الذنوب الدلو التي فيها ماء ، ثم استعمل ذلك في الغيث ، يقال : سقته الماء بذنوب .

فهذا رجاء ، ولا يكون أمراً مباشراً .

وحين يقول عن أنى سعيد الثغرى :

غَرَبَتْهُ الْعَلَى عَنْ كَثْرَةِ النَّا سِ فَأَضْحَى فِي الْأَقْرَبِينَ جَنِيًّا
فَلْيَطْلُ عُمُرُهُ فَلَوْ مَاتَ فِي مَرٍّ وَ مُقِيمًا بِهَا لَمَاتَ غَرِيًّا^(١)

١٨ و ١٧ / ١٦٢ / ١

فهذا دعاء ، ولا يكون مباشراً .

وحين يمدح الحسن بن سهل قائلًا :

إِذَا شِئْتُ أَنْ تُحْصِيَ فَوَاضِلَ كَفِّهِ فَكُنْ كَاتِبًا أَوْ فَاتِحِذَ لَكَ كَاتِبًا

١٩ / ١٤٣ / ١

فهذا استبعاد ، امتحان للمخاطب للمبالغة في تصوير كرم ابن سهل ، وليس أمراً مباشراً .

وحين يمدح عياش بن هليعة ، قائلًا :

وَهَاتَا يَتَابُ الْمَدِّحُ فَاجْرُرْ دُيُولَهَا عَلَيْنِكَ ، وَهَذَا مَرْكَبُ الْحَمِيدِ فَارْكِبْ

٣٢ / ١٥٦ / ١

فهذا إغراء وحث على المكافأة ، ليس أمراً مباشراً .

وقد يصل الأمر إلى الاستجداء ، فيقول لعبد الحميد بن جبريل :

وَقَدْ حَرَزْتُ فِي مَدِيحِكَ جَهْدِي فَحَرِّزْ بِالْتَدَى صِلَةَ الْقَصِيدِ

١١ / ١٣٥ / ٢

وتمر الأيام بالنسبة إلى عياش — وينقلب عليه أبو تمام شر منقلب (فُتْشَ عَنْ الْمَالِ) فيهجوه بأسوأ ما يقال .:

صَرَّدَ وَنَكَّدَ وَزَنَّدَ أَنْتَ مَعْلُورُ أَسَدُ الشَّرِّ لَيْسَ تُنْمِيهَا الْخَنَازِيرُ^(٢)

١ / ٣٧٢ / ٤

(١) جنبا : بعيدا عن أن يكون له شبيه ، وكذلك « غريبا » ، لأنه لا مثيل له في الكرم .

(٢) صَرَّدَ وَنَكَّدَ وَزَنَّدَ ، أى : فليضق صدرك حرجا ، ولتغضب ، وتوعد ، ولكنك لا تساوئ شيئا

عندى ، فأنا أسد الغابة الذى لا يخاف الخنازير ، والخنازير هنا تعريض بعياش .

فهذا استخفاف وليس أمراً مباشراً .

وإذا تعقبنا المعاني التي يخرج إليها الأمر غير المباشر لما وسعنا ذلك ، فالسياق متغير وأنماط التعبير متغيرة ، والحالات النفسية متشابكة متضادة في آن واحد ، وليس من السهل أن نحكم حكماً قاطعاً إلا إذا توافرت الأدلة ، والسياق سيد الأدلة .

خروج الأمر عن مقتضى الظاهر في شعر أبي تمام :

إذا كنا قد حكمنا على التزام الأمر بمقتضى الظاهر أو خروجه عنه معتمدين على السياق ، ذلك لأن فعل الأمر معيارياً هو تلك الصيغة التي وردت في كلام العرب تعني تكليف المخاطب بأمر ما بأنواعها الأربعة ، أمّا وظيفتها فتتشكل من ضمها إلى غيرها لتتكون الجملة فالفعل له فاعل ويقع على مفعول ، وقد يعطف عليه فعل آخر ، وقد يتعلق بالفاعل صفة أو حال أو ... وهكذا والبلاغة لا تُسَمِّرُ عينها على صيغة الأمر ولكن تتأمل التشكيل المتنامي في هيئة جملة مرتبطة بغيرها ، مُكَوَّنَةٌ سياقاً هو نفسه مرتبط بموضوع صَدَرَ عَنْ طَرَفٍ ، مُحَوِّطٌ بِهِ طَرَفٌ آخر ليؤدي معنى مقصوداً ، ليس معنى المفردات ، لكن مضمون الفكرة التي تستقر في العمل الفني .

ولنأخذ مثلاً على ذلك ، فعل أمر واحد ، ورد في عدة أنسجة وهو فعل الأمر : (انظر) لنحس به بلاغياً .

في مدح أبي تمام لخالد بن يزيد الشيباني :

يا سَائِلِي عن خَالِدٍ وَفَعَالِهِ رَدٌّ فَأَعْتَرَفَ عِلْماً بِغَيْرِ رِشَاءٍ (١)
انظر ، وَإِيَّاكَ الْهَوَى لَا تُمَكِّنَنَّ سُلْطَانُهُ مِنْ مُقَلَّةٍ شَوْسَاءٍ (٢)

١ / ١٤ / ٨ و ٩

وفي مدح أبي سعيد محمد بن يوسف الثغري يذكر أبو تمام غَمَّهُ لِخُرُوجِهِ :

(١) جعل العلم به كالعين الغزيرة التي لا تحتاج إلى دلو يحمل الماء لمن يريد .

(٢) مُقَلَّةٌ شَوْسَاءٌ : من قولهم رجل أشوس ، إذا نظر في شق من عينه في غضب .

هَذَا الَّذِي عَرَفْتُ يَدَاهُ سَاحَتِي مِنْ بَعْدِ مَا جَهِلَ الْبَخِيلُ مَكَانِي
انْظُرْ إِلَيْهِ كَمْ يَسِيرُ وَرَاءَهُ ثَقُلَ مِنَ الْمَعْرُوفِ وَالْإِحْسَانِ
٣/٣٤٠ و ٤

ويخاطب (منوبل) المهزوم على يد أبي سعيد الثغري في مدحه لأبي سعيد :
إِلَّا تَفِرَّ ، فَقَدْ أَفْمَتْ وَقَدْ رَأَتْ عَيْنَاكَ قَدَرَ الْحَرْبِ كَيْفَ تُفَارُ
فِي خَيْثُ تُسْتَمِيعُ الْهَرِيرَ إِذَا عَلَا وَتَرَى عَجَاجَ الْمَوْتِ جَيْنَ يُثَارُ (١)
فَانْظُرْ بَعَيْنَ شَجَاعَةٍ ، فَلْتَعْلَمَنَّ أَنَّ الْمَقَامَ بِحَيْثُ كُنْتُ ، وَارُ
٢/١٧٢ و ٢٨-٢٦

وفي مدح إسحاق بن أبي ربيعة كاتب إسحاق بن إبراهيم ، يستنجزه موعدا :
لَيْتَ إِلَى الْآمَالِ لُذْنَ بِحَقْوِهِ فِي كَرِّهِ مِنْهَا وَفِي إِقْدَامِهِ (٢)
الْظُرْ إِلَى الْآمَالِ كَيْفَ رُثُوْعُهَا فِي فِكْرِهِ وَقُوعُوْدِهِ وَقِيَامِهِ
٣/٢٦٩ و ٣٥٢

وفي المقطع الغزلي لمدح المعتصم ، يقول :
إِنْ شِئْتَ الْأَثَرُ صَبْرًا الْمُصْطَبِرِ فَاَنْظُرْ عَلَى أَىِّ حَالٍ أَصْبَحَ الطَّلَلُ
٣/٦

وفي قطعة غزلية يقول :
أَطْرَفُهُ أَحْسَنُ أَمْ ظَرْفُهُ أَوْ وَجْهُهُ أَحْسَنُ أَوْ عَقْلُهُ ؟
انْظُرْ فَمَا عَايَنْتَ فِي غَيْرِهِ مِنْ حَسَنِ فَهُوَ لَهُ كُلُّهُ
٤/٢٦٠ و ٣ و ٢

وفي هجاء عياش وقومه ، يقول :
انْظُرْ إِلَيْهِمْ ، كَفَانَا اللَّهُ أَمْرَهُمْ أَيْدِ صُحُورٍ وَأَغْرَاضٍ أَقْوَابِرُ :
٤/٣٧٣ و ٧

(١) الهرير : صوت القوس وغيرها .

(٢) الجفوة : الحضر ، ويقال : أخذ بحقوه ، وعاذ بحقوه : استجار به واعتصم .

وفي هجاء عتبة ردا على هجائه بنى عبد الكريم يقول له :

انْظُرْ، فَحَيْثُ تَرَى السَّيْفَ لَوَامِعاً اُبْدَأْ ، فَفَوْقَ رُءُوسِهِمْ تَتَأَلَّقُ

٢٣/ ٣٩٨/ ٤

وقع فعل (انظر) في ثلاث دوائر ، مدح وغزل وهجاء ، ولكل دائرة جوها النفسى وأدواتها وروحها ، حتى العلاقة بين القائل والمقول فيه لها ظروفها وطابعها ، المدح إشادة بالمفاخر ، والغزل تَعْنُ بالجمال ، والهجاء فَضِيحٌ بالمثالب .

ثم يأتي عامل آخر ، خالد الشيباني غير أنى سعيد الثغرى ، غير منوئل الرومى ، وهم غير إسحاق بن أنى ربى كاتب إسحاق بن إبراهيم حتى فى الهجاء عياش غير عتبة .

ثم تأتى منزلة أنى تمام عند هؤلاء جميعا ، ومنزلة كل واحد منهم عند أنى تمام .

كل هذا فى جانب ، وفى الجانب الآخر تأتى الصنعة التمامية للشعر ، مفهوم الشعر عنده ، تعامله مع أدوات الشعر ، طريقته فى تصوير أفكاره وأسلوبه فى تشكيل قصيدته .

ومن ثم نجد أن « انظر » لها معانٍ لغوية عديدة ، فنظر يعنى أبصر ، ويعنى : تأمل ، ويعنى : تدبّر ، ويعنى : تكهن ، ويعنى : طلب ، ويعنى : حكم . ويعنى : حَفِظَ ، ويعنى : أَخَّرَ وسَهَّلَ ... الخ ، و « انظر » الأمر من هذه المعانى كل على حدة .

وأول ما نلاحظه أن الفعل ورد مطلقا (انظر إليه) (فَانْظُرْ) (انْظُرْ) (انْظُرْ إليهم) (انْظُرْ) ، وورد محمدا (انْظُرْ وإياك الهوى) ، و « انظر » يعين شجاعة .

فطلب النظر ، مرة يُلقَى به ويترك التقدير فيما بعد للنظر ، ومرة يحدد طبيعة النظر ، بآلاً يكون مصحوباً بالتعصب ، أو أن يكون بعين معترفة بالواقع المائل حولها .

فى مدح خالد هناك سائل (مُقْتَرَضٌ) سمع الكثير عن خالد ، أخبارا وقصصا

ومواقف حتى ضاق الفضاء بما يقال ، فأراد هذا السائل أن يتحقق ، فلجأ إلى أئى تمام الذى اشترط عليه أن يُنحى جانبا التعصّب ، والحدّ ، ثم يدرس ويقيم (فانظر) ليس أمرا مباشرا لأن السائل ليس مكلفا بالنظر ، لكنه متطلع إلى جمع الأدلة التى يحكم بها على الصدق أو التهويل فى ما يقال عن خالد ، فإذا علك كم من بلدة حصينة وقعت أسيرة لرماح خالد الفتاكة اقتنع بأحقية خالد فى المجد الذى ناله ، بعد أن حثه أبو تمام على جمع الأدلة ، وهنا تكتمل جزئيات الصورة .

وفى خطابه لـ (منويل) قائد الروم المنهزم على يد أئى سعيد الثغرى احتاج منويل إلى (النظر) فى أمر نفسه وفراره وهزيمته ، احتاج إلى مكاشفة نفسه بالحقيقة التى يهرب منها ، وهى أنه لم يَقْرُ لكى يعيد ترتيب صفوف جنوده ، ولكنه قرّ لأنه لا يقدر على المُواجهه ، وإلا لما زُيّف الموقف ، وفسّر الأمور لصالحه ، ومن ثم احتاج أن يعيد النظر بعين شجاعة ، احتاج إلى أن يتدبر حاله ويعيد حساباته ، وينظر بعين صحيحة ، وصرىحة وشجاعة ، ليرى الأمور على حقيقتها ، وأبو تمام يتشفى فيه ، ويفضح هزيمته أمام جنده وأمام نفسه .

وفى خطاب أئى تمام لأئى سعيد الثغرى ، يتعجب من هذا القائد المعطاء المسافر إلى مكة ، الذى تجسدت عطاياه ، وتعددت أفضاله حتى تحولت إلى جيش من المؤدّعين ، فهؤلاء الذين ذهبوا ليودعوه ، ليسوا الأقارب والأصدقاء ، بل العطايا والأفضال (فانظر) هنا ، مشحونة بكل الإعجاب والتقدير .

ومع أئى إسحاق بن أئى ربيعى الذى يستنجزه أبو تمام وعداً ، يقول أبو تمام لمن يخاطبه (انظر إلى الآمال) كيف تتحقق على يد ابن أئى ربيعى ، إنه يستحثة على تنفيذ ما وعد فمن عادة ابن أئى ربيعى أن يهتم بتحقيق الآمال ، وينشغل بذلك ، إنه استجداء أكثر منه مدح .

وبعد أن يأتى طلب النظر فى صدر الحديث ، يقع فى الغزل جوابا للشرط (إن شئت .. فانظر) ، أى : عاين ، وتأمل واحكم بنفسك حتى لا تستكثر قلة صبرى على فراق الأحبة ، فهذا الطلل وهو جماد ، قد تحطمت ضلوعه ألما على الفراق ، فما بالك بالعاشق الفنان .

وفى مقطع الغزل كذلك ، يطلب من صاحبه أن يقيس جمال حبيته بكل

ألوان الجمال الذى عاينها فى الفتيات الأخريات ، وسيعلم أنها قد جمعت الحسن كله ، فانظر هنا بمعنى : اعلم أن هذا الأمر هكذا .

وفى هجائه لعياش يأتى فعل الأمر (انظر) مشحون بالاشمزاز والتجنب ، فقوم عياش أيديهم بخيلة ، وأعراضهم هشة ، وانظر هنا طلب التوقى من معاشره قوم عياش والاستشعار بتدنيهم .

وفى هجائه لعتبة تحذير ، ان عتبة غافل عن أعجاد بنى عبد الكريم ، فهو لا يدرى أن السيوف اللوامع التى فى أيديهم تتحول إلى تيجان تتألق فوق رؤوسهم ، وقد تناله إذا استمر فى غيه .

فالفاعل واحد ، والمعانى متعددة ، لأن الأطر متعددة ، والتجارب متعددة ، فتأتى الأشكال الفنية متعددة كذلك .

توظيف جملة الامر فنيا :

مكونات جملة الأمر : أمر وأمر ومأمور ، والمأمور عادة ما يكون عاقلا لينفذ الأمر ، وهو الظاهر ، وقد يخرج النداء عن مقتضى الظاهر فيأمر الفنان غير العاقل ، كأن يأمر أبو تمام خلائق الحسن أن تستمر ولا تنقطع ، قائلا :

خلائق الحسن استوفى البقاء فقم
أصبحت قرة عين المجيد والحسين
١٣٠/ ١١٣/ ١

ويأمر الأيام^(١) والذهر^(٢) والبرق^(٣) والأجر^(٤) والنعمى^(٥) .

- (١) « لِنَحْيِثْ لَهْ الْيَوْمِ .. » ٢٩/ ٢٢٨/ ١ ، و « وَتَعْلَمِ الْيَوْمِ .. » ١٠/ ٢٥٠/ ١ .
(٢) « سَائِلَ لَيَالِكَ .. » واقبض يداً عن أى الحسن « ٤/ ٤٠٥/ ٢ » و « ٥ » ، « لِيَسْتَقِمِ الذَّهْرُ » ٤١/ ١٨/ ٣ ، و « يَدَهْرَ قُلُوكَ » أى « حَسْبُكَ » ١/ ٦٠/ ٤ .
(٣) « أَيُّهَا الْبَرْقُ بِثِ بَاغَى الْبَرَقِ » و « تَعْلَمُ يَأْتَهُ » ١/ ٤٤٧/ ٢ و ٢ .
(٤) « فَلْيَهْنِكِ الْأَجْرُ وَالنُّعْمَى الَّتِي عَظُمَتْ » ٩/ ٢٨٠/ ٣ .
٥ « كَذَا فَلْيَجْلُ الْخَطْبُ وَلْيَفْدَجِ الْأَمْرُ » ١/ ٧٩/ ٤ .

اختيار فعل الأمر :

وأقصد اختيار فعل للأمر يتناسب مع مفعوله ، ذلك الذى يقع عليه فعل الفاعل ، بحيث يستدعى المفعول فعلا من شجرته ، أو يستدعى فعل الأمر مفعولا من مادته ، فيتم التناغم بين الفعل ومفعوله مما يؤدي إلى قيام علاقة جديدة ، تؤدي إلى إحساس جديد ، توحى بصور جديدة .

ففى مدح عياش بن لهيعة : يقول له :

وَهَاتَا ثِيَابَ الْمَدْحِ فَاجْرُرْ ذِيُولَهَا عَلَيَّكَ ، وَهَذَا مَرْكَبُ الْحَمْدِ فَارْكَبْ
٣٢/١٥٦/١

فثياب الحمد وهى : قصائد أبى تمام ، استدعت « ذبول الثياب » ، التى استدعت فعل الأمر « اجرر » ، و « مركب الحمد » : قصائد الثناء ، أدت إلى الفعل « اركب » .

مثال آخر فى مدح أبى المغيث الرافقى :

أُسْقِيَ الرَّعِيَّةَ مِنْ بَشَاشَتِكَ الَّتِي لَوْ أَنَّهَا مَاءٌ لَكَانَ مَسْوسًا
إِنَّ الطَّلَاقَةَ وَالنَّدَى خَيْرٌ لَهُمْ مِنْ عَفْةٍ جَسَمَتْ عَلَيْكَ جُمُوسًا (١)
٣٩ و ٢٧١/٢ و ٢٧٢/٣٨ و ٣٩

السقى للماء ، والمقصود البشاشة ، فجاء فعل الأمر « أسقى » على سبيل المجاز ثم اكتملت الفكرة بالشطر الثانى : لو أنها ماء لأشقى غلة الصَّادى ، مع الربط بين حاجة الإنسان إلى البشاشة وحاجته إلى الماء سيِّما العطشان ، ويجيء الأمر بقصد النصيحة المخلصة .

وسأقدم نماذج تؤكد ما ذهبْتُ إليه ، مع ملاحظة أنها قليلة بالنسبة إلى عدد جمل الأمر فى ديوان أبى تمام (١٤ جملة من ٣١٠ جملة أمر) .

مثل قوله فى مالك بن طوق :

(١) الماء المسوس : الذى يَمَسُّ الغُلَّةُ فيقطعها ، ووصف بذلك الرقيق أيضا . جمست : رزخت .

أَسْبَلْ عَلَيْهِمْ سِتْرَ غَفْوِكَ مُفْضِلاً
وَأَفْخَ لَهُمْ مِنْ نَائِلٍ يَذْنَابٍ (١)
٢٣/٩٠/١

وفي مدح الحسن بن سهل :

إِذَا شِئْتَ أَنْ تُحْصِيَ فَوَاضِلَ كَفِّهِ
فَكُنْ كَاتِباً أَوْ فَاتِّخِذْ لَكَ كَاتِباً
١٩/١٤٣/١

وفي مدح أبي سعيد (المقطع الغزلي) :

فَاسْأَلْنَهَا وَاجْعَلْ بُكَاءَكَ جَوَاباً
تَجِدُ الشَّوْقَ سَائِلاً وَمُجِيباً
٢/١٥٧/١

وغير ذلك (٢) .

اختيار المفعول :

المفعول من العناصر المهمة في الصورة ، فالأمر لا يكتمل في الغالب إلا به ،
حتى لو لم يذكر في الجملة وفيه عنصر الاختيار الذي يتناسب مع فعل الأمر ،
وفيه التجوز وفيه التشبيه ، وفيه الكناية ، وفيه التعريض ، كما أن فيه الإيقاع .
انظر إلى قوله في مدح محمد بن حسان :

إِيهِ فَدَتْكَ مَعَارِسِي وَمَنَايِي
أَطْرَحُ غَنَاءَكَ فِي بُحُورِ عَنَائِي
٢٥/٤٥/١

فالمملوح لديه العطاء ، والشاعر لديه العناء ، والأمر يخرج إلى معنى الرجاء ،
أن يطرح العطاء في بحر العناء فيؤدي إلى رخاء ، فالعطاء مال والعناء إحساس ،
والعناء كالبحر له أمواجه وله عبابه ، وله مخاطره ، والعصا السحرية التي سبحوه
(١) اللَّذْنَابُ : جمع ذنوب ، وأصل الذنوب الدلو التي فيها ماء ، ثم استعمل ذلك في الغيث ، فقيل :
سقته الماء بذنوب .

(٢) كقوله : « رِذِّ فَاغْتَرَفَ عَلَمًا بَغِيرِ رِشَاءِ » ٨/١٤/١ ، وقوله : « أَعْنَى أَفْرَقَ بِشَمَلٍ ذَمِي »
٣/١٩٩/١ ، وقوله : « فَيَأْتِيهَا السَّارَى اسْتَرْغَرَ مُخَازِر » ٣١/٢٢٩/١ ، وقوله : « لَعَا (دعاء
للعاثر بأن يرتفع من عثرته) أبا جعفر وَأَسْلَمَ فَقَدْ سَلِمْتَ بِكَ .. » ٢/٢٩٦/١ ، وقوله : « أَمْرٌ
فَقَدْ بَكَرْتُ عَلَيْكَ بِمَدْحِهِ » ١٤/٢١٣/٢ ، وقوله : « فَالْبَسَ بِهِ مِثْلَهَا لِيَمِثْلَكَ مِنْ قَضَافِ »
٢٧/٣٤٩/٢ .

إلى بحر ضحوك هي العطاء ، ودعك من الإيقاع بين الغناء والعناء وجماله ، ولكن
انظر إلى الغناء وقد صار بحرا ، والكرم الذي سيلقى فيه ، أهو صندوق موسى
عليه السلام ؟ أم عصاه ؟ أم سحره ؟ أم هو هذا كُله ؟ ويأتى الضمير
للخصوصية الغناء لك ، والعناء لى ، والطرح منك والخير لى ، فذتلك أصولي
وجُودى وكل مالى .

ومثلها :

فَأَقِلْ أَسَامَةَ جُرْمِهَا وَاصْفَحْ لَهَا عَنْهُ ، وَهَبْ مَا كَانَ لِلْوَهَابِ .
أَسْبِلْ عَلَيْهِمْ سِتْرَ عَفْوِكَ مُفْضِلًا وَانْفَحْ لَهُمْ مِنْ نَائِلِ يَذْنَابِ

٢٣ و ١٦/ ٩٠ و ٨٦/ ١

عفو مالك كالستر الذى سيسدله عليهم متفضلا فلا يفضحوا ، فحين
أعلنوا العصيان كشفوا غطاءهم ، وظهر عَوَارُهم ، وصاروا عرضة أن يتخطفهم
والطامعون فيهم ، والأمر هنا خرج عن مقتضى الظاهر إلى الاسترخاء
والاستعطاف ، وفي هذا من التعريض بأنهم صاروا حَرِيماً بحاجة إلى رجل
يسترهم ، ويدافع عنهم ، ثم يفرق أبو تمام بين « العفو والنفح » لأنهم حين
خرجوا عن الطاعة ساءت أحوالهم ، فصاروا بحاجة إلى عفو يعيد الأمن ، ونفح
يعيد الرخاء .

ويبدو أن صورة التشبيه بالثياب وإسباغها كانت تلح على أئى تمام ، ففى نهاية
القصيدة نفسها يقول لمالك :

يَا حَاجِبًا مَدَحِي إِلَيْهِ بِخُودِهِ وَلَقَدْ خَطَبْتَ قَلِيلَةَ الْخُطَابِ
تُحْذِيهَا ابْنَةُ الْفِكْرِ الْمُهَذَّبِ فِي الدَّجَى وَاللَّيْلُ أَسْوَدَ رُقْعَةِ الْجِلْبَابِ

٢٨ و ٩٥/ ٩٦ و ٣٧/ ٢٨

وفى مدح عياش ، يقول له :

وَهَاتَايَابَ الْمَدْحِ فَاجْرُرْ ذُبُولَهَا عَلَيْكَ وَهَذَا مَرْكَبُ الْحَمْدِ فَارْكَبْ

٣٢/ ١٥٦/ ١

وينقلب عليه فيجوه قائلًا :

فَالْبَسَ ثِيَابَ فَضَائِحِ أَسَدِيَّتِهَا أَشْرًا، وَالْحَمَّهَا أُخُوكَ الْبَارِدُ (١)
١/ ٣٤٩/ ٤

فالمدهج ثياب ، والفضائح ثياب ، الأولى تعطى وتستر والأخرى تكشف وتفضح .

المجاز :

لعب المجاز دورا في جملة الأمر ليصور المضمون الذي يريده أبو تمام .

ومشكلة المجاز والتشبيه والكناية والتعريض أن إحساسنا بها يختلف عن إحساس أهل عصرها بها ، فالكلمات في حركة دائبة ومعانيها تتحرك معها ضيقاً واتساعاً ، ورُبَّ كلمة مجازية كان لها أثر فعال وقتذاك ، ولما انتقلت إلينا وعَرَضْنَاها على عقولنا وعواطفنا وخبراتنا فقدت الكثير من بريقها ، ويحدث العكس مع كلمة أخرى ، تُضْفَى عليها من الإحساس والمضامين ما نتصور أنه ملازم لها حين قيلت ، والأمر غير ذلك . ولا يتبقى لدينا إلا مقياس النسبة اللغوي .

فحين يقول أبو تمام في مدح خالد الشيباني :

يَا سَائِلِي عَنْ خَالِدٍ وَفَعَالِهِ رَدِّ فَاغْتَرَفَ عِلْمًا بِغَيْرِ رِشَاءٍ
٨/ ١٤/ ١

· يكون التجوز في فعل الأمر (اغترف) بالنسبة إلى العلم ، فالاغتراف للماء وليس للعلم ، ثم تولدت الكلمة وانتشرت فانطفاً كثير من ضيائها ، فهل كانت جديدة غريبة آنذاك . هذا يقتضى أن يكون لدينا قاموس يحدد بداية استعمال الكلمات ، وتحرك استخدامها من مجال إلى مجال حتى تستطيع أن نحكم بدقة . ولأننا نفتقد مثل هذا القاموس . سيظل إحساسنا بالكلمات وبقية التجوز فيها ، غير دقيق .

(١) الأشر : البطر .

مع الاعتبار أن هناك مجازاً ميتاً بارداً ، وهو المجاز الذى استهلكت حتى صار كأنه حقيقة فهل جاءه الموت فى عصره أم تلووّل فى عصرٍ مّا حتى مات ؟ وبالرغم من ذلك يبقى شيء يجب ألا ننساه ، هو روح الشاعر ، ذوق الشاعر ، إحساس الشاعر وسبكه لكلماته ، فترى أبا تمام يضىء فى الكلمة جانباً كان خافتاً من خلال الإسناد الجديد .

يقول لمحمد بن حسان الضبى :

إِيهِ فَذَتْكَ مَغَارِسِي وَمَنَابِتِي اطْرَحْ غَنَاءَكَ فِي بُحُورِ عَنَائِي
٢٥/٤١/١

فأسند الطرح إلى الغناء ، ليصل إلى بحور العناء ، ثم يعود الغناء ويتصل بالمغارس والمنابت والقهءاء ، ويستفتح به « إِيهِ » اسم الفعل الذى للاستزادة من حديث أو عمل معهود .

أقول : هذا ما لدينا فى الجاز ، ذلك الجاز الذى وظّفه أبو تمام فى شقّين من جملة الأمر شقّ فعل الأمر نفسه ، وشقّ فى الفاعل أو المفعول ، وكل منهما يقوم بدوره ، ويكمل دور الآخر .

يقول أبو تمام فى المقطع الغزلى لمدح سليمان بن وهب :

فاسْأَلِ الْعِيسَ مَا لَدَيْهَا وَأَلْفَ بَيْنَ أَشْخَاصِهَا وَبَيْنَ السُّهُوبِ
لَا تُذِلُّنَّ صَغِيرَ هَمِّكَ وَأَنْظُرْ كَمْ يَذِي الْأَثْلُ دَوْخَةً مِنْ قَضِيبِ
مَا عَلَيَّ الْوُسْجِ الرَّوَاتِكُ مِنْ عَتِّ بِ إِذَا مَا أَتَتْ أَبَا أَيُّوبِ (١)

(١) ما لديها : من إرهاق الرحلة ، والأشخاص جمع شخص ، وليس باب « فعل » أن يجمع على « أفعال » وربما جاء كالنادر ، كما قالوا : فرخ وأفراخ ، والسهبوب : جمع سهب وهو الأرض الواسعة البعيدة ، الأثل : الشجرة العظيمة ، والدوخة : الشجرة العظيمة ، الهَمُّ : يحتمل أن يكون المهمة ، ويعتدل أن يكون واحد المهموم التى هى أحزان ، أى : لا تهمل الصغير مهما صغر ، قد يأتي من ورائه الخير ، والوسج : جمع واسج ، والوسيج : ضرب من السير يستعمل للإبل والنعام ، الرواتك : التى تسير الرّكّ وهو سير الإبل .

فالأمر بسؤال العيس مجاز ، واستنطاق الحيوان لمعرفة ما يعانى من ارهاق متداول لكن (اسأل) جاءت لتقابل مع كلمة (عَثَب) فمهما كان الشقاء فهو هين في جنب أبى أيوب ثم ينبثق الجمال من سلسلة الكلمات المترابطة ما بين فعلين للأمر وثالث للنهى ، وجملة النفي ثم جملة الشرط .

ونمسك بعدد من أفعال الأمر المجازية لأبى تمام نشير إليها (١) .

والشق الآخر في مجاز جملة الأمر ، وهو الذى يقع فيه فاعل الفعل أو مفعوله يتمثل في .

رثاء خالد الشيباني حين يقول :

لِتَبْكِ الْقَوَافِي شَجْوَهَا بَعْدَ خَالِدٍ بُكَاءَ مُضِلَّاتِ السَّمَاجِ تَوَاشِدٍ
د / ٦٦ / ٤

فالقصاصد لا تنظم لندفع الدموع من مآقي الحزاني ، فهي مشغولة ببكاء أساها على خالد بُكَاءً من افتقدت السماح وتبحث عنه ، وللتجسيد هناك طعمه ، ومجاز القوافي أدخلها في دائرة التأنيث فقال : لِتَبْكِ وشَجْوَهَا ومُضِلَّاتٍ .
وفي مدحه للمعتصم يقول :

فَاقْصَعْ شَيَاطِينَ النَّفَاقِ بِمُعْتَدٍ تُرْضَى الْبَرِيَّةُ هَدْيَةً وَالْبَارِي
٥٦ / ٢٠٩ / ١

بغض النظر عن قلب الحقائق ، ونفاق أبى تمام والشعراء والمتنفعين معه الذين

(١) ومثل قوله : « أياها الغيث حتى أهلاً بمثل ذلك » ٧ / ٢٩٢ / ١ ، و « أهيد الدُمُوعَ إلى دار وما صيحتها » (ما صحتها : ما درس منها) ٣ / ٣٤٤ / ١ ، و « يا ظلمة اشهدي » ٣٧ / ٢٩ / ٢ ، و « فاشكذ بهلوان الخلافة » ٥٢ / ٢٠٨ / ٢ ، و « أسقي الرعية من نباشتك » ٣٨ / ٢٧١ / ٢ ، و « أشد على الحمى يدا » ٢٦ / ٢٨٢ / ٢ ، و « أياها البرق يش .. وتعلم » ٤٤٧ / ٢ / ١ ، و « كلوا الصبر غصاً واشربوه » ٨ / ٤٦٠ / ٢ ، و « ليسقم الدهر أو تصحج مودته » ٤١ / ١٨ / ٣ ، و « فليشكروا جنح الظلام » ٤٤ / ١٣٩ / ٣ ، و « سئل الجبل المنع » ١٠ / ٢٩٨ / ٣ ، و « واسقي الأناق من شوى » ٤ / ٣٢٤ / ٣ ، و « ثل الغيا » ٢١ / ٣٣٥ / ٣ ، و « طابن حفاك » ١٨ / ٦٢ / ٤ ، و « لبك القوافي شجوها » ٥ / ٦٦ / ٤ ، و « سئل الليل » ٣ / ٢٢٦ / ٤ ، و « أقطع جبال » ١ / ٤١٢ / ٤ ، و « جيش لي ينخر واجيد » ٤ / ٤٥٤ / ٤ .

يزينون للخليفة المعتصم أن يولى ابنه الواثق من بعده ، استحق أم لم يستحق ، فأبو تمام هنا يضرب على وتر محب للمعتصم إذ يجعل المخالفين لهذا الأمر « شياطين النفاق » ، وسبقه بفعل الأمر « اقمع » على سبيل النصيحة والإرشاد ، جاعلا مبرره أن ابنه معتد وأن الباري سبحانه يرضى عنه ، والبرية ترضى حكمه ، ووسط الأقاويل ، والاتجاهات السياسية والمذهبية حول الخلافة والوراثة والشورى ، يستخدم أبو تمام الحجاز « شياطين النفاق » ويضعهم جميعا في خيمة واحدة ، لأنهم ينافقون أنفسهم حين يرفضون نصح المعتصم بأن يولى ابنه من بعده ، ما أظلم السياسة للفن .

وفي هجائه لعبد الله الكاتب ، يقول :

اقطع جبالي فقد برمت بكَا وخلني حيث شئت من يدكَا
١/٤١٢/٤

وبالرغم من أن الحجاز في « جبالي » لكن الجمال في « برمت بكَا » والكاف الممدودة في (بكَا) تحتوى على كل الملل ، والقرف الذى يصيبه من عبد الله الكاتب هذا .

وفي العتاب لعياش ، يقول :

جش لي يبحر وأحيد أغرقك في مدج أجيش، له سبعة أبجر
٢٦/٤٥٤/٤

« سبعة أبجر » مستفاه من الآية الكريمة : « ولو ألما في الأرض من شجرة أقلام والبحر يمده من بعده سبعة أبجر ما نفدت كلمات الله إن الله عزيز حكيم » (لقمان / ٢٧) ، وفعل الأمر « جش » من جاش بجيش ، تدفق يتدفق ، هى التى جرت سلسلة الكلمات فى سياقها (أغرقك) (واحد وسبعة) و (بحر وأبحر) .

هذه التماذج وغيرها مما سبق فى الجمل السابقة توضح أشياء :

أولا : أن البيت أو البيتين مهما قَدَّما من عطاء ، فهو عطاء محدود (فالعينة) لا تقوم مقام الجسد كله .

ثانيا : أن أبا تمام قد تَمَرَسَ في نظم الشعر فصارت الكلمات والعبارات تنثال عليه ، والقوافي تتصارع في ذهنه عليها تحظى باختياره لها .

ثانيا : أن من أبيات « العينة » ما يكون مغسولا ، قيمته الجمالية في غيره أكثر من قيمته في نفسه ، فإن عاد إلى القصيدة أدى وظيفته التكميلية ، فيجب ألا نسترسل في تعقيب جمال تكمن مقوماته في غيره .

الكناية :

في هجاء أبي تمام لمقران المباركي يقول :

فَقُولَا لِمُقَرَّانٍ فِيهِمُ الْمُقَامُ وَهَذَا حَصَادُكُمْ قَدْ حَضَرَ
بِغِ السَّيْفِ ثُمَّ اسْتَجِدَّ مِنْجَلًا وَأُبْدِلَ بِسَوَاطِلَ رَفْشًا وَسِرًّا^(١)
٥ / ٣٧٧ و

والصورة المهينة التي يصنع فيها أبو تمام مقرانا من خلال الكناية (التي تطورت مع الزمن واختلفت نظرة المجتمع إليها) هي أن يترك شأن الفروسية والبطولات والمعارك ويتحول إلى مزارع ، وقد كان العرب يترفعون عن ممارسة التجارة والزراعة ويتركونها للموالى ، فينصح أبو تمام صاحبه بأن يبيع السيف ، ولا يشتري المنجل بل يستجديه لأنه عاجز عن شرائه ، وأن يستبدل بالسوط رَشْفًا ، ثم يأمره بأن « يسير » أى أن ينضم إلى صفوف أجراء الأرض ، لعله يوفق ويجد من يستأجره كناية عن هوان قدره وقدراته وفقده لخصال الفروسية والعروبة ، ولم ينس أبو تمام أن يستخدم كلمة « الحصاد الذي حَضَرَ » وهو ليس حصاد الرعوس الأبطال في المعركة ، بل حصاد رعوس العيدان من الغيطان .

ومن الكناية قوله في هجاء عبد الله الكاتب :

أَعْبَدَ اللَّهُ قُمْ وَأَقْعُدْ بِهِجْرِي فَقَدْ أَلْيَيْتَ مِنْ بَالِي وَفِكْرِي
١ / ٣٧٨ و

(١) الرَفْشُ : المجرة التي تُعرف بها الحبوب وتُنْهَالُ .

كلام عبد الله ، وهجاء عبد الله ، كعبد الله عند أئى تمام ، شئ لا شئ ،
 شئ لا وزن له ، وفعل الأمر « قم واقعد » أى لا تتوقف فيما أنت فيه ، لأئى لن
 توقف لأرى ما يحدث منك فلا شئ يصدر عن لا شئ .

ومن الكناية هجاؤه عتبة :

مَنَاسِبُ كُلِّ قَدْ قَسِمَتْ فَدَعَوْهَا فَلَيْسَتْ بِثَلِّ نِسْبَتِكَ الْمُسَاعَا
 وَرَوْحُ مِنْكَيْكَ فَقَدْ أُعِيدَا حُطَاماً مِنْ زِحَامِكَ فِي قُضَاعَا

٤/ ٣٨٧ و ٧/ ٣٨٨ و ٨

فعتبة يريد أن يلتحق بقبيلة فخيمة ، تغطي إحساسه بالوضاعة ، فيزاحم في
 الأنساب ويغالط في الأرحام ، ويدعى ويكذب ، والناس تعلم أنه لصيق — كل
 هذا يدعيه أبو تمام بغض النظر عن شأن عتبة ومكانته — فاهجاء لا يرحم ،
 ينطلق ساخرًا متهمًا محطًا الضوابط الأخلاقية في سبيل الإثارة والتشهير ، ولم
 هو جميل فعل الأمر « رَوْحُ مِنْكَيْكَ » على سبيل المجاز ، فعتبة يدعى كاذبًا أنه
 شريف النسب ، ويزاحم الناس في أنسابها كأنه يزاحمهم في الأسواق ، فيهرق
 منكبيه بما يحملان من ادعاء ، والكناية هنا زاعقة ، فاضحة تجعل عتبة يروح
 تحتها قلة شأن وهوان نسب .

ومن التعريض الجارح هجاؤه لمقران لما ماتت امرأته ، يقول :

وقل لها يا امرأتى هَدْنِي فَقَدْكَ ، بَلْ يَا امْرَأَةَ النَّاسِ
 ٤/ ٣٨٠/ ٤

سامحك الله أبا تمام ، ألم يردعك الموت ؟ ألم يصدك جلاله ؟ والمرأة بين يدي
 الله ، في دار الحق ، وأنت بين يدي الشيطان في دار الضلال !

الوفاء بالمعنى ثم الإيقاع في جملة الأمر :

أريد أن أتطرق إلى فن من فنون الوفاء بالمعنى ثم الإيقاع ، والتي قلت عنها
 إنها : الطباق والتورية والتعليل بالإضافة إلى كل فن تَوَصَّلُ إليه القدماء وحقق
 الوفاء بالمعنى المقصود ، وليس بالضرورة أن يحقق التناغم الصوتي — كما يحدث في
 السجع والجناس والمشاكلة والأزدواج . وَلْتَحْتَرَّ فَنٌّ :

التعليل :

انتهيت في بحثي عن « البديع في شعر شوق » إلى أن : التعليل أو التبرير ينقسم إلى قسمين : تعليل القرآن وتعليل الفنان . ، فتعليل القرآن : هو الصيغة الفنية التي تبرر وقوع الحدث ، وعلة وجوده تبريراً جاداً ، وتعليل الفنان : هو الصيغة الفنية التي يبرر بها الفنان سبب وقوع الحدث ، وذلك من خلال ذاته في إطار من التناسب والانسجام مع موضوعه الذي يعالجه ، ومنه يأخذ التعليل شكل الجدلية ، أو ينحو إلى الاستطراف والملاحاة ، فالتعليل للقرآن ، وحسن التعليل وطرافة التعليل للفنان^(١) .

ومع جملة الأمر عند أبي تمام ، لن أتعب التعليل وطرافته من زاوية التناول بأن أبحث عن تعليل بعض الأوامر التي أمر بها أبو تمام ، فقد يلجأ من يأمر أو ينهي إلى أن يعلل سبب أمره أو نهييه ، وهذه زاوية خاصة بالأمر أو النهي ، لم أتوسع فيها مع شوق ، فقد شغلت بأسلوب التعليل في ذاته ، وهنا أدرس التعليل في حالة كونه نتيجة لأمر أمر به المأمور — (أمر تنفيذي أو خارج عن مقتضى التنفيذ) — ، أو نهي نهي عنه المنهي — (نهى تنفيذي أو خارج عن مقتضى التنفيذ) .

ففي الأمر ، يقول أبو تمام للحسن بن سهل ، موجهها حديثه لأخلاقه الحسنة :

بِحِلَاقِ الْحَسَنِ اسْتَوْفَى الْبَقَاءَ فَقَدْ
أَصْبَحْتَ قُرَّةَ عَيْنِ الْمَجِيدِ وَالْحَسَبِ
١٣/ ١١٣/ ١

فهو يأمرها راجياً إياها أن تبقى ، ثم يعلل رجاءه بأن هذه الأخلاق أصبحت قُرَّةَ عَيْنِ المجد والحسب ، فالجد لن يَبَاتَ قرير العين وكذا الحسب إلا إذا اطمأن كل منهما إلى بقاء أخلاق الحسن بن سهل .

(١) البديع في شعر شوق — منير سلطان — ص ٣٢٣ وما بعدها ، ط ٢ ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ١٩٩٢ م .

وفي التّهيّ ، يقول في مدح محمد بن حسان الضبي :

لا تُسْقِنِي مَاءَ الْمَلَامِ فَإِنَّنِي صَبٌّ قَدْ اسْتَعَذَّبْتُ مَاءَ بُكَائِي
٢/٢٥/١

يكفيه ما به ، صباةً ، وعينٌ منها الماء ينسكبُ ، كآته من كلّ مفرّةٍ
سربٌ ، كما يقول ذو الرّمة ، وهو في انسجام وجداني حميم بين الأسى في قلبه ،
والدموع في عينه ، ويحيى من لا يرحم يلومه ، في هذا الوقت ١٩ في هذه
الحال ١٩ لقد قسى قلب هذا اللائم فهو كالحجارة أو أشد قسوة ، لذا جاء النهي
وكله رجاء واستعطاف « لا تسقني ماء الملام » يكفيني ماء بكائي ، ولا أستطيع
أن أجمع بين ماءين أحدهما عذب يجعلني أعيش مع الحبيب ، والآخر ملح
يجعلني أندم على الحب كله .

ومثال آخر على الأمر المعلّل ، في مدح المعتصم وهو يعزّيه باستخلاف ابنه
الواثق ، يقول :

فاشدُّ بهارونَ الخلافةَ إلهُ سَكَنَ لَوْحَشَتِهَا وَدَارَ قَرَارِ
٥٢/٢٠٨/٢

فهارون (الواثق بالله) سَكَنَ لوحشة الخلافة ، ودار استقرار لها — إذا —
اشدُّ بمعتصم الخلافة به .

فالتعليل ذو علاقة وطيدة بالأمر المطروح ، بل أكثر من ذلك يكون هو المبرر
لفعل الأمر .

انظر إلى قوله لأبي الحسن محمد بن الهيثم :

فَدَعِ ذِكْرَ الضِّيَّاعِ فَبِي شِمَاسٍ إِذَا ذُكِرْتُ وَيِي عَنْهَا نِفَارُ
٣٠/١٦٠/٢

فحالة العزوف عن الحصول على ضيعة ، والنفور من عرض هذا الموضوع
والزهد فيه أدى به إلى استعمال فعل الأمر القوي (دَعِ) ليصوّر عمق ما به من
نفور .

وطبيعة التعليل الناتج عن الأمر ، أو الأمر المعلل ، أن العلاقة تلازمية ، الأمر احتاج إلى تبرير ، والتبرير أدى إلى الأمر بفعل كذا ... هذا غير تعليل وقوع الحدث في القرآن الكريم ، فهو تعليل جاد ، تعليل مشرع ، لا هزل فيه ولا خصوصية كما في تعليل الفنان .

ففى القرآن الكريم : « وما خَلَقْتُ الْجِنَّ وَالْإِنْسَ إِلَّا لِيَعْبُدُونِ »
(الذريات / ٥٦) .

والمصطفى ﷺ يقول : « لَوْلَا أَن أُشَقَّ عَلَى أُمَّتِي لَأَمَرْتُهُمْ بِالسَّوَالِكِ عِنْدَ كُلِّ صَلَاةٍ » ، وهذا الشاعر يقول :

أَرَى بِذَرِ السَّمَاءِ يَلُوحُ جِينًا وَيَبْئَلُو ثُمَّ يَلْتَحِفُ السَّحَابَا
وَذَلِكَ ، لِأَنَّهُ لَمَّا تَبَدَّى وَأُبْصَرَ وَجْهَكَ اسْتَحْيَا وَغَابَا

كل هذا تعليل لوقوع حدث ما ، بعيدا عن الأمر أو النهي ، أما ما نحن فيه فهو التعليل للأمر أو النهي .

وكأن الفنان هنا يبرر للمملوح سبب لجوئه إلى فعل الأمر ، وما كان له أن يُقَدِّمَ على ذلك ، لولا العلة القوية التي يَقْرِئُهَا بالأمر .

ثم يأتي السبك الفني ، فالأمر يُخْتَارُ بطريقة معينة ، تتناسب مع طبيعة الموضوع وهدف الشاعر ، ورؤيته ، ثم يأتي أسلوب التعليل في مستوى صياغة الأمر .

انظر إليه في مدحه لنصر بن منصور ، يأمره ، حاثا له ، على سرعة العطاء ، بعد أن ينهاه أن ينسى ما مُدِّحَ به من شِعْر ، والشاعر الصَّانِعُ لهذا يقول :

لَا تَنْسَ مَنْ لَمْ يَنْسَ مَدْحَكَ وَالْمُنَى تَحْتَ الدُّجَى يَزْعُمْنَ أَنَّكَ ذَاكِرُهُ
أُبَكِّرُ فَقَدْ بَكَرْتَ عَلَيْكَ بِمَدْحِهِ غُرُّ الْقَصَائِدِ خَيْرُ أَمْرِ بَاكِرُهُ
لَأَقَاكَ أَوَّلُهُ بِأَوَّلِ شِعْرِهِ فَاهْبُ بِأَوَّلِهِ يَكُنْ لَكَ آخِرُهُ

٢١٢/٢ و ٢١٣/١٣-١٥

وبغض النظر عن أسلوب الإلحاف ، وإراقة ماء الوجه في التكشف . يلتفت نظرنا جمال خاص في الأسلوب ، (لا تنس من لم ينس) ، وما فيها من التفات ، وسجع ، (المني تحت الدجى يزعمن) وما فيها من تجسيد جميل ، ثم ترديد الفعل (بكر) فيأتى بالأمر منه (أبكر) ، والماضي (بكرت) ، واسم الفاعل (باكراً) ، والأسلوب يشي بأن العلاقة بين الشاعر والممدوح قديمة ، (لأقالك أوله بأول شعده) ، فالخرج مرفوع ، والمماثلة ممنوعة ، ولا بأس من الإلحاح ، والعللة التي تمسك بها هنا أن (خيّر أمر باكراً) فالبركة في البكور ، وتعجيل المكافأة كتعجيل الصدقة ، كلاهما واجب .

وشعر أرى تمام دُرّر ، وكأنه ينقل الممدوح بهذا الأمر ، ويقدم له الحل الناجع (أبكر خيّر أمر باكراً) — وهكذا صار الأمر مُعلّلاً ، وصار التعليل بحاجة إلى فعل أمر ، ويعمل الجواز عمله فالقصائد تُبكر في الذهاب إلى الممدوح ليبدأ بهما يومه ، ويتذكرها دهره ، وكذا في « المني التي تزعم » تشخيص طريف ، وتعليل مقبول ، لقد صار الأمر من أخف الأوامر على قلب الممدوح .

وتعليل آخر ، يبرع فيه أبو تمام براعة تستحق الإعجاب ، فحين يمدح المعتصم ، يقول للناس ، لكل الناس :

وَلَوْلَمْ يَكُنْ فِي كَفِّهِ غَيْرُ رُوحِهِ لَجَادَ بِهَا فَلَيْتَ اللَّهُ سَائِلُهُ
٣٧/ ٢٩/ ٣

جمال يذوب رقة ، ورقة تتدفق جمالا ، ذكاء في العرض ، ولباقة في التعليل ، حصافة في الربط بين كرم المعتصم ، وإقبال المحتاجين إلى عطائه ، « فليت الله سائله » . لقد أصبحت حياة المعتصم وروحه في يد الناس ، كل الناس ، لا العكس ، جعلهم أبو تمام يستشعرون الخرج ، فهم لا يفرطون في الخليفة ، والخليفة لا يتنازل عن العطاء ، وصار الاثنان في مأزق ، هو لا يستطيع أن يخالف طبيعته ، وهم لا يستطيعون أن يردوا عطائه ، كما لا يستطيعون أن يفرطوا فيه ، فما الحل ؟ الحل : « فَلَيْتَ اللَّهُ سَائِلُهُ » . هو يتقى الله في روحه ، وهم يتقون الله في سؤلهم ، ماذا يفعل بنا أبو تمام ، إنه السحر ، وإن من البيان لسحراً .

وفي المقطع الغزلي لمُدح يَحْيَى بن عبد الله ، يقول متغزلاً :

أَلْقَى التَّصَبُّفَ / فَأَنْتِ حَاذِلَةُ الْمَهَا أُمْنِيَّةُ الْحَالِي ، وَلَهُوَ اللَّاهِي
رَبًّا تُجَاذِبُ نَحْصَرَهَا أَرْدَافُهَا وَطَيْبُ نَكْهَتِهَا عَلَى اسْتِنَاوِ

٣ / ٣٤٥ / ٢ و ٣

لماذا تغيب هذه الجميلة وراء خمارها، وتدع الشعراء يَتَغَنَّوْنَ بالطيب السَّارِحَ ،
والرشا الجارج ، وهي تملك من الأوصاف ما يفوق كُلَّ الغزلان ، هي أُمْنِيَّةُ
الحالي ، وهو المستمتع ، دَعَاكَ من تفاصيل القوام ، وطيب الرائحة ، فحَقَّقَ عليها
أن تطرح الخمار ، فحولها عُيُونَ مَحْرُوقَةٍ ، وقلوب مَكْلُومَةٍ ، وأشواق هَادِرَةٍ ، ألا
تكفي هذه المبررات لطرح الخمار ؟ أقول ، تكفي وتزيد .

وفي الرثاء يبكى ، يرى خالدا الشيباني ، فيقول :

أَقِمُّ ثُمَّ حُطَّ الرَّحْلُ وَالظَّنُّ / إِنَّهُ مَضَتْ قَبْلَهُ الْأَسْفَارُ مِنْ بَعْدِ خَالِدٍ

١٤ / ٦٧ / ٤

منتهى الحزن ، منتهى اليأس والضياع ، إلى مَنْ يذهب الذاهبون ؟ ومن
ينتظرون الخير ، وقد ذهب خالد ، إذًا ، « حُطَّ الرَّحْلُ » . والأمثلة عديدة^(١) ،
والحرك النفسي وراء كل أمر وعلمته متشعب الجوانب ، وتناسق فعل الأمر مع
تركيب التعليل يستوقفنا بلاغيا ، ولكن قد أكمل حديثي — إن شاء الله — في
جملة النهي المعللة خشية الإطالة .

(١) انظر إلى مُدح أبي سعيد الغفري — ١٨ / ١٦٢ / ١ و ٥٠ / ٣٣٤ / ٢ ، ومُدح أبي المغيث
الرافقي — ٣٤ / ٢٧٠ / ٢ ، ومُدح ابن أبي دؤاد — ٢٤ / ٣٠٦ / ٢ ، ومُدح محمد بن عبد الملك
الزيات — ٥ / ٣١ / ٣ ، ومُدح المعتصم — ٤٤ / ١٣٩ / ٣ ، ومُدح إسحاق بن إبراهيم —
٥٣ / ٢٦٨ / ٣ ، ومُدح محمد بن حسان — ١٥ / ٣١٣ / ٣ ، ورثاء خالد بن يزيد الشيباني —
١ / ٥ / ٤ ، ورثاء هاشم بن عبد الله الخزاعي — ٧ / ١٣٠ / ٤ ، وفي الغزل — ١ / ١٦٠ / ٤ ،
و ٤ / ٢٥٩ / ٦ ، وفي التمرض ببعض بني حميد — ٨ / ٢٩٧ / ٤ و ٦ / ٧٥ / ٤ ، وفي المجاء لعنته
ابن أبي عاصم — ٤ / ٢٩٨ / ٥ ، و ٨ / ٣٨٨ / ٤ ، وهجاء عبد الله الكاتب — ١ / ٣٧٨ / ٤
و ٤ / ٤١٢ / ١ و ٣ ، وفي الزهد — ٤ / ٥٩٥ / ١٤ .

خامساً : جملة النهى

النهى : أمر بالامتناع ، منّع عن الأداء ، صدّ ، وقّف ، النهى فيه قوة حاسمة ، تنجلى فى الناهى إذا نهى ، « أُرِيتُ الَّذِي يَنْهَى ، عَبْدًا إِذَا صَلَّى » (العلق / ٩) ، الناهى قادرٌ على إيقاف فعل ، مالكٌ للعقاب إذا لم يستجب المنهى . يَنْهَى الله سبحانه « لَا يَسْخَرُ قَوْمٌ مِنْ قَوْمٍ » (الحجرات / ١١) ، وَيَنْهَى « وَلَا تَقْرُبُوا الزُّنَا » (الإسراء / ٣٢) ، وهو سبحانه قادرٌ على العقاب ، والإنسان يَنْهَى مَنْ هو دونه ليخضع وَيَسْتَجِيبُ للنهى ، مهما كان الأمر مخالفاً لهواه ، وهنا تكمن قوة النهى والناهى .

والتركيب اللغوى الوحيد للنهى هو لا الناهية التى تسبق الفعل المضارع .

أما الشاعر فَيَنْهَى ، يَنْهَى نفسه ، يَنْهَى الآخرين ، وَيَنْهَى ما لَا يَغْفُلُ معنى النهى ، وهو فى كل هذا فنان غير قاصدٍ منعا ، ولا صدّا ، وغير مُلزمٍ أحداً ، ولكنه يصوغ فكرته فى أسلوب من النهى ، يقصد من ورائه النصح ، أو العتاب ، أو الإعجاب ، أو يقصد تصوير الأمل ، أو تضخيم الألم ، أو يقصد أو يقصد ... إلى آخر ما يقصد ، وقد خرج بالنهى عن مقتضى الظاهر الجاد المُلزم إلى آفاق أُخَرَ ، آفاق تحكمها طبيعة الموضوع ، أو النسيج النفسى الذى يحرّكها ، أو التوازن الفنى الذى تريد أن تحقّقه .

وجمّالُ النَّهْيِ فى الشعر يكمن فيما وقع عليه النَّهْيُ ، فيما وقع عليه المنع والصنْدُ ، فيما حُكِمَ عليه بالإيقاف ، خارجاً عن مقتضى الظاهر . كما رأينا فى مختلف الأساليب .

وأريد أن أعرض الآن لبعض جدائل أسلوب النهى التى وظّفها أبو تمام فى معرض قصائده ، ومنها هذا النهى المشهور الذى أزعج النقاد ، وذلك فى مدحه لمحمد بن حسان الضبى :

لَا تُسْقِنِي مَاءَ الْمَلَامِ فَإِنِّي صَبٌّ قَدِ اسْتَعَذَبْتُ مَاءَ بُكَائِي
٢/٢٥/١

فالنهى يقع على سقّى ماء الملام ، ثم يأتى تعليقه الطريف بأن أبا تمام صَبٌّ

يرتوى بماء بكائه العذب ، والروعة هنا يتقاسمها تركيبان ، النهى والتعليل ، وكلاهما في قوة صاحبه ، من حيث الجذّة ، والخروج عن المؤلف ، صحيح نَشْمُ عِطْرُ الآية الكريمة « وَخَفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذِّلِّ مِنَ الرَّحْمَةِ » (الإسراء / ٢٤) ، لكن طعم ماء الملام غريب المذاق ، كطعم الرّيّ من ماء البكاء ، ذلك الأمر الخارج عن المؤلف ، والمحور الأساسي في سبك الصورة هنا. يدور حول النهى « لا تُسْقِنِي » ، إن العاذل يقصد إليه ، ويكيل له لوما حاداً ، وينجرّعه التقريع ، ووجدان أنى تمام يفيض بالأسى ، قد أترعه الحرمان وعذبه الهجر ، وفجّر عيون عيونيه ، فَيُنْهَى أبو تمام ولا ينهى ، كيف ينهى من لا يقدر على عقابه ؟ ولا ينتظر منه استجابة ؟ إنه يستعطفه ، يرجوه ، يسترحمه أن يرحمه ، يستجديه أن يشفق عليه ، وكان أبو تمام يتمنى أن يقدر على هذا العاذل الأثيم ، ولكنه الحب الذي كَبَّلَهُ بالضعف ، والضعف الذي كَبَّلَهُ بالصمت ، ولا حيلة في الحب .

وثم نهى مشهور يقولون إنه أضافه إلى صلب قصيدته التي مدح بها أحمد بن المعتصم ، أضافه أم لم يُضِفْهُ ، يستوى الأمران ، المهم الصياغة وإبداعها ، يقول :

إِفْدَامُ عَمْرٍ فِي سَمَاحَةِ حَاتِمٍ فِي جِلْمِ أُخْنَفٍ فِي ذِكَاةِ إِيَّاسٍ
لَا تُنْكِرُوا ضَرْبِي لَهُ مِنْ دُونِهِ مَثَلًا شُرُودًا فِي الثَّدْيِ وَالْبَاسِ
فَاللَّهُ قَدْ ضَرَبَ الْأَقْلَ لِثُورِهِ مَثَلًا مِنَ الْمَشْكَاةِ وَالنَّبْرَاسِ^(١)

٢٥٩/٢ و ٢٥٠/٢٣-٢٥

فالنهي هنا طلب الكف عن التعجب : بدعوى الرفض ، أو بدعوى النفاق ، فإذا كان ابن المعتصم أعلى مكانة من عمرو بن كلثوم وحاتم الطائي وأخنف وإيَّاس ، فهو أدنى مكانة من الخالق سبحانه الذي ضرب لِثُورِهِ مثلاً من المشكاة والنبراس .

(١) عمرو بن معدى كرب ، و « إيَّاس » بن معاوية ، كان قاضياً بالبصرة موصوفاً بالكفاءة ، و « حاتم » الطائي المعروف بكرمه ، و « الأخنف » بن قيس تابعي كبر . والبأس : البأس . والمشكاة : الكوة التي يوضع فيها المصباح وكانت إلى عهد قريب في البيوت الريفية ، النبراس المصباح .

وهذا نهى مشهور في كتب البلاغة تحت مسمى غريب ، وهو التشبيه
الضمنى « وذلك حين مدح أبو تمام الحسن بن عطاء قائلاً :

لا تُنكرى غفل الكريم من الغنى فالسئل خرب للمكان العالى
٥/ ٧٧/ ٣

يقولون إنه تشبيه بلا مُشَبَّه ، ولا مُشَبِّه به ولا أداة ، ويبقى وجه الشبه وهو
مُشْتَرَكٌ بين المعنى والقائل ، الذى يدخل ضمن من ينطبق عليه هذا المعنى ،
فأبو تمام مفلس ، كأى كريم يُفْلِس من كثرة إغراقه أمواله ، وهذا تمحك
بالتشبيه ، والبيت لا تشبيه ضمنى فيه ولا أداة ولا وجه ، إنما هو مثل لا ينطبق
على أحد بعينه ، قد خرج النهى فيه عن مقتضى ظاهر النهى ، إلى نفى التعجب
من إفلاس الكريم ، ولا يفوتنى هنا أن أتوقف عند طرفة التعليل ، ذلك السيل
المنهمر الذى يسقط أول ما يسقط على رءوس الجبال ، لأنها أول ما تقابله من
بروز ، والسيل هنا هم طالبو النوال ، والمكان العالى هو أبو تمام ، أو غيره من
الكرماء ، والحرب هجوم المحتاجين عملاً بالآية الكريمة : « وَفِي أَمْوَالِهِمْ حَقٌّ
مَعْلُومٌ ، لِلسَّائِلِ وَالْمَحْرُومِ » (المعارج / ٢٥) ، ولا تشبيه ضمنى ولا هم
يُحْزَنُونَ .

فَمَا وَشَلَّ الدُّنْيَا بِشَيْبَانٍ لَا تَغْضُ وَيَا كَوَكَبَ الدُّنْيَا بِشَيْبَانٍ لَا تُحْبُ^(١)
فَمَا دَبَّ إِلَّا فِي بُيُوتِهِمُ النَّدَى وَلَمْ تَرْبُ إِلَّا فِي جُحُورِهِمُ الْحَرْبُ
١٨٦/ ١ و ١٨٧/ ٢٢ و ٢٣

والذى يستوقفنى هنا النهى الموجه لوشل الدنيا ، والآخر الموجه إلى كوكب
الدنيا ، والمقصود بوشل الدنيا الماء الذى هو أصل الحياة ، فقبيلة شيان وعلى
رأسها خالد ماء الحياة ، وقبيلة شيان وعلى رأسها خالد نُورُ الحياة ، ومع الماء
يأتى النهى بـ « لا تَغْضُ » ، ومع النور يأتى النهى بـ « لا تُحْبُ » ، ويحدث
التوازن بين المعنيين ، بين « ماء الحياة » والدعاء بعدم الغيظ ، و « كوكب
الدنيا » والدعاء بعدم الحُبِّ ، فالنهى يُبَيِّنُ الصفة ، والصفة تتأكد بالنهى ،

(١) وشل الماء : سال ، إنما أراد أنهم حياة الدنيا .

وكان الصفة هنا أمر مقرر لا حيلة فيه ، والقضية الأمل المُلح بالأ يزول الماء ،
والأ يخبو النور ، لقد تحول خالد الشيباني إلى قطب هذه الدنيا ورحاها ، نورها
وهداها ، وجوده حياة واستمرار للوجود ، وصار النبی عن الانقطاع هو الخيط
الذي يشدُّ الناس إلى الدنيا ، ويشد الدنيا إلى خالد ، والنبي خارج عن مقتضى
الظاهر ، وإلا لتغيرت دفقة الإحساس ، وتبدلت النظرة إلى الفكرة برمتها .

والإبداع في اختيار وشل الدنيا من منطلق الآية الكريمة : « وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ
كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ » (الأنبياء / ٣٠) ، ومخاطبة الوشل ثم إسناده إلى شيبان ثم نبيه
عن ألا يغيب ، ثم إكمال الدورة فحياة بلا ماء لا تكون ، وحياة بلا نور لا
تدوم ، ثم اجعلنا أبو تمام نفجر من كلمة الماء معانيها المادية والمعنوية ، وكذا كلمة
النور ، ليحتويا على كل ما ينبثق منهما من معانٍ ، ثم إسنادهما إلى خالد وشيبان
أو إلى خالد الشيباني .

ومع أبي سعيد الثغرى في مدحه المشهورة :

سَرَتْ تَسْتَجِيرُ الدَّمْعَ خَوْفَ نَوَى غَيْدٍ وَعَادَ قَتَادُ عِنْدَهَا كُلُّ مُرْقَدٍ
١/ ٢٢/ ٢

ويسجل أبو تمام دقائق الوقائع التي خاضها ، أبو سعيد الثغرى مع الروم بعينه
الملاقط ، ويذكر أسماء المواقع والأحداث التي حدثت بدقة تستحق الإعجاب ،
يقول له :

وَلَيْلَةٌ أَبْلَيْتِ اللَّيَّاتِ بَلَاءَهُ مِنْ الصَّبْرِ فِي وَقْتٍ مِنَ الصَّبْرِ مُجْجِدٍ
فِيَا جَوْلَةً لَا تُجَحِّدِيهِ وَقَارُهُ وَيَا سَيْفُ لَا تُكْفِرْ، وَيَا ظِلْمَةً اشْهَدِي
وَيَا لَيْلُ لَوْ أَنِّي مَكَائِكَ بَعْدَهَا لَمَا بَاتَ فِي الدُّنْيَا يَنْوُمُ مُسَهَّدٍ
٣٨-٣٦/ ٢٩/ ٢

هي ليلة سَهَرَ فيها أبو سعيد الثغرى يخطط للمعركة المقبلة ، ويضع لها
احتمالاتها الحربية التي تدور حول التصميم الوحيد الذي لا مَفَرَّ منه ، وهو النصر
لا غيره ، ونلاحظ أن اختيار أبي تمام للألفاظ كان إنجازاً موفقاً يصور ما شاهده
وأحسَّ به ، فالقائد الذي يضع خطته أول ما يحتاج إليه الصبر ، في وقت ينفد فيه
كل صبر ، ويحتاج إلى امتلاك ناصية أعصابه ، وإلى سيف يجيب نداءً ، وإلى

ظلمة تكون غطاءً ، وهنا يمزج أبو تمام بين النداء والنهي والأمر . الجولة تُنتهى عن سلبه رزائنه ، والسيف يُنتهى عن الخذلان ، والظلمة تؤمر بأن تغطي المعركة ، وتشهد على ألى سعيد بأنه سهر سهرًا ، وكذ كدًا ، وأصر إصرارًا .

توزيع دقيق للأدوار ، الجولة لا تحدد ، والسيف لا يكفر ، والظلمة تشهد ، ثم يستمر مع النداء فى البيت التالى ، بيا ليل ، ليكمل نداءه للظلمة ، ويحكم إغلاق الدائرة .

وتثور البغضاء بين مالك بن طوق وبنى عمه ، فيمدح مالكا ، ويخاطب بنى عمه فى خطاب طويل ، وفيه ينههم ناصحاً :

لا تَجْعَلُوا الْبَغَى ظَهْرًا إِنَّهُ جَمَلٌ مِنْ الْقَطِيعَةِ يَرْعَى وَادِى النَّقَمِ
نَظَرْتُ فِي السَّيْرِ الْأُولَى خَلْتُ فَإِذَا أَيَّامُهُ أَكَلَتْ أَبَاكُورَةَ الْأُمَمِ

٥٠ ر ٤٩/١٩٢/٣

إن كلمة (ظُهِرًا) هى التى ولدت الصورة ، فأدت إلى استحضر كلمة « الجمل » الذى يرعى ، ومع البغى تأتى القطيعة نتيجة مباشرة ، وتأتى « النقم » ، دافعةً للقطيعة التى هى نتيجة البغى ، فالصورة أساسها مady : ظُهِرَ جمل يرعى الوادى ، ومحركها معنوى فى البغى والقطيعة والنقم ، ومن خلال التشبيه ، يبدأ أبو تمام فى تركيب الأجزاء ، البغى كالظهر ، والقطيعة كالجمل ، والنقم كالوادى ، والمنطلق أسلوب نهى خرج عن مقتضى الظاهر إلى معنى النصيحة ، وإيها من نصيحة .

ويعاتب محمد بن سعيد ، كاتب الحسن بن سهل ، وخطورة الكاتب أنه المتحكم فى مكافآت الأمير ، فالأمير يأمر بقضاء مصلحة أو مكافأة ، والكاتب يدون ثم ينفذ ، وقد يتعلل بمشاغله ، فيسوف من يسوف ، ويماطل من يماطل ، ويكون على الشاعر أن يذكر ، وأن يتناسب معه ، حتى أيسئل دوافع المماطلة ، يقول أبو تمام لمحمد بن سعيد :

فَأَيُّقِظُ الْفِعْلَ تَقْضِي الْقَوْلَ تُوَمِّتُهُ وَقَدْ حَكَى سُوءُ ظَنِّ أَنْ ذَا حُلْمٍ !
وَلَا نَقْلَ قَدَمٍ أُرْزَى بِحَاجَتِهِ لَيْسَ الْعُلَا طَلًّا يَزُرِي بِهِ الْقَدَمُ

٥٠ ر ٤٩/١٩٢/٣

والطريف أن أبا تمام يستغل المبرر الذى استند إليه هذا الكاتب ، وهو « القِدَم » يستغله استغلالاً شعرياً ، فيقرن بين « العلا » و « الطلل » فى ميزان القِدَم ، فحاجته التى هى رفع مكانته بين الشعراء بمكافأة الأمير الحسن بن سهل ، لا تتأكل بالقِدَم ، فهى حق ثابت ، والطلل يذوب بالقدم لأنه مبنى زائل . وإذا كانت بضاعة الشعراء البكاء على الطلل الذائب من القدم ، فبضاعة المملوحين أن يرفعوا الشعراء إلى العلا ، ذلك الذى لا يزول من القِدَم .

والنهى هنا رجاء من أبى تمام لمحمد بن سعيد الكاتب ، ألا يُخسِر الميزان فيضع العلا مكان الطلل ، ويأكل المكافأة بحجة القدم ، إن محمد بن سعيد خليق بأن يتسم هذه الصورة الطريفة ، وأن يراجع نفسه فى ظُلْمِهِ لأبى تمام .

هذه أضواء يوزعها أبو تمام بين أرجاء النسيج الفنى ، كان أسلوب النهى وسيلته إليها ، ولكن أسلوب النهى ليس إلا صوتاً من عدة أصوات ، تتأزر جميعاً فى إيقاع جميل ، ليكتمل العمل الفنى .

ثانياً : توظيف النهى فنياً :

ما عرضته سابقاً بعضُ الأشكال التركيبية الطريفة التى توصل إليها أبو تمام ، ولكنها ليست كل الألحان المعروفة ، فهناك التشبيه فى النهى والمجاز والكناية والتعريض ، وهناك الإيقاع ، فالحديث لم ينته بعد .

ولنبداً بالتشبيه :

التشبيه فى جملة النهى :

والخطيب القزوينى له كلام فى تقسيم التشبيه لا بأس من أن أعرض له لأعْلَقَ عليه ، وحينما ألجأ إلى السلف الصالح لأعرض جهدهم فى البلاغة ، أكون قد عمقت مفهوم التأصيل فى منهجى ، فالتجديد ينطلق من قاعدة التأصيل ، ويقتدى به ثم ينحرف عنه قليلاً ولكن لا ينكر وجوده ، ولا احترامه له ، يقول الخطيب : « وأما تقسيم التشبيه فباعتبار طرفيه ، أربعة أقسام ، الأول : تشبيه المفرد بالمفرد ، وهو : ما طرفاه مفردان ، إما غير مقيدين ، كتشبيه الخد بالورد ونحوه ، وعليه قوله تعالى : « هُنَّ لِبَاسٌ لَكُمْ وَأَنْتُمْ لِبَاسٌ لَهُنَّ »

(البقرة / ١٨٧) ، فإن قلت : ما وجه الشبه في الآية ؟ قلت : جعله الرمحشري جسيماً ، فإنه قال : لما كان الرجل والمرأة يعتقان ، ويشتمل كل واحد منهما على صاحبه في عناقه ، شُبه باللباس المشتمل عليه ، قال الجعدي :

إِذَا مَا الضَّجِيعُ ثَنَى عَطْفَهَا تَثَّثَ ، فَكَانَتْ عَلَيْهِ لِبَاساً^(١)

وقيل : شُبه كل واحد منهما باللباس للآخر ، لأنه يصونه من الوقوع في فضيحة الفاحشة ، كاللباس الساتر للعودة .

وإما مقيدان : كقولهم لمن لا يحصل في سعيه على شيء ، هو كالمقايض على الماء ، وكالترقيم في الماء ، فإن المشبه هو الساعي لا مطلقاً ، بل مقيداً بكون سعيه كذلك . والمشبه به هو القايض أو التراقم ، لا مطلقاً ، بل مقيداً بكون قبضتيه على الماء ، ورقميه فيه ، لأن وجه الشبه فيهما هو التسوية بين الفعل وعدمه في عدم الفائدة ، والقبض على الماء ، والرقم فيه كذلك ،...، وما طرافاه مقيدان ، قول الشاعر :

إِنِّي وَتَزِينِي بِمَدْحِي مَعْشَرًا كَمُعَلِّقٍ دُرًّا عَلَى خَنْزِيرٍ

فإن المشبه فيه ، هو المتكلم بقيد اتصافه بتزيينه بمدحه معشراً ، فمتعلق التزيين — أعنى قوله : بمدحي ، داخل في المشبه ، والمشبه به ، مَنْ يعلق دُرًّا ، بقيد أن يكون تعليقه إياه على خنزير ، فالشبه مأخوذ بين مجموع المصدر وما في صلتته ، وهو أن كل واحد منهما يضع الزينة حيث لا يظهر لها أثر ، لأن الشيء غير قابل للتزيين ، فالواو في قوله « وتزييني » بمعنى « مع » ، إذ لا يمكن أن يقال : إني كذا ، وإن تزييني كذا ، لأنه ليس معنًا شيئاً يكون أحدهما خبراً عن ضمير المتكلم ، والآخر عن « تزييني » ، لا يقال تقديره : إني كمعلق دُرًّا على خنزير وإن تزييني بمدحي معشراً كتعليق دُرٍّ على خنزير ، لأنه لا يتصور أن يشبه المتكلم نفسه — من حيث هو — بمعلق دُرًّا على خنزير ، بل لابد أن يكون يُشَبَّه نفسه باعتبار تزيينه بمدحه معشراً .

(١) الضجيج : المشارك في الفراش ، عطفها : جانبها ، والجعدي هو قيس بن عبد الله ، أحد الشعراء الملقين بلقب النابتة .

وإما مختلفان ، والمقيد هو المشبه به ، كقوله :

وَالشَّمْسُ كَالْمِرَّةِ فِي كَفِّ الْأَشْلِ^(١)

فإن المشبه ، هو ؛ الشمس على الإطلاق ، والمشبه به ، هو ، المرآة لا على الإطلاق ، بل يقيد كونها في يد الأشل ، وعلى عكس ذلك كتشبيه المرآة في كف الأشل بالشمس .

والثاني : تشبيه المركب بالمركب ، وهو ما طرفاه كثرتان مجتمعتان ، كما في قول البحترى :

تَرَى أَحْجَالَه يَصْعَدْنَ فِيهِ صُعُودَ الْبَرْقِ فِي الْغَيْمِ الْجَهَامِ^(٢)

لا يريد به تشبيه يياض الحجل على الانفراد بالبرق ، بل مقصوده الهيئة الخاصة الحاصلة من مخالطة أحد اللونين بالآخر .

والتشبيه المركب ضربان :

أحدهما : ما لا يصح تشبيه كل جزء من أحد طرفيه بما يقابله من الطرف الآخر ، كقوله :

غَدَا وَالصَّبِيحُ تَحْتَ اللَّيْلِ بَادٍ كَطَرْفِ أَشْهَبٍ مُلْقَى الْجَلَالِ^(٣)

فإن الجلال فيه في مقابل الليل ، ولو شبه به لم يكن شيعاً ، ... ،

والثاني : ما يصح تشبيه كل جزء من أجزاء أحد طرفيه بما يقابله من أجزاء الطرف الآخر ، غير أن الحال تتغير ، ومثاله قول أبي طالب الرُّقْنِي :

(١) ترددت نسبة بين الشماخ بن ضَرَار ، وأبي النجم ، وابن المعتز ، وابن أخى الشماخ ، واسمه : جبار (بن جزء بن ضرار ، وهو الأصح ، إذ هو ضمن أرجوزة طويلة له مثبتة في ديوان عمه — محقق الإيضاح ، د. محمد عبد المنعم خفاجي ، هامش ص ٣٤٦ .

(٢) الأحجال : جمع جَحْل ، وهو البياض في رجل الرجل ، الجهم : السحاب لا ماء فيه .

(٣) باد : ظاهر ، الطرف : الفرس الكريم ، الأشهب : الأبيض ، جلال الفرس : غطاؤه ، وهو له كاللوب للإنسان والشاعر ابن المعتز . انظر هامش ص ٣٦٨ من الإيضاح .

وَكَأَنَّ أَجْرَامَ النُّجُومِ لَوَامِعاً دُرَّةٌ تُبْرِنُ عَلَى بَسَاطِ أَزْرَقٍ

فإنه لو قيل: « كأن النجوم درر ، وكأن السماء بساط أزرق » ، لكن تشبيهاً صحيحاً ، لكن أين يقع من التشبيه الذى يريك الهيعة التى تملأ القلوب سروراً وعجبا ، من طلوع النجوم مُؤْتَلِفَةً متفرقة فى أديم السماء ، وهى زرقها الصافية .

الثالث : تشبيه المركب بالمفرد . كقول أبى تمام :

يَا صَاحِبِي تَقْصِيًا نَظَرِيكُمَا تَرَيَا وَجْهَ الْأَرْضِ كَيْفَ تُصَوِّرُ
تَرَيَا نَهَاراً مُشْجِئاً قَدْ شَابَهُ زَهْرُ الرَّبِيِّ ، فَكَأَنَّمَا هُوَ مُفِيرُ

١٢ و ١١/ ١٩٤/ ٢

يعنى : « أن النبات من شدة خضرته — مع كثرتة وتكاثفه — قد صار لونه إلى الاسوداد ، فنقص من ضوء الشمس حتى صار كضوء القمر . وأيضاً إن تعدد طرفاه ، فهو إما ملفوف أو مفروق ،...، وإن تُعَدَّدَ طرفه الأول دون الثانى : سُمى تشبيه التسوية ،...، وإن تُعَدَّدَ طرفه الثانى دون الأول ، سُمى : تشبيه الجمع ، وأما باعتبار وجهه ، فله ثلاث تقسيمات : تمثيل وغير تمثيل ومجمل ، ومفصل ، وقريب وبعيد ... الخ » (١) .

١ — ومع احترامى لمهارة التقسيمات ، ولهذا الجهد الذى ضاع فى البحث عن شواهد. تؤكد لها ، وقد تكون هذه الشواهد هى التى أدت إلى هذه التقسيمات ، فإن فن التشبيه تحول على يد القزوينى إلى قضية فقهية لا فرق بينها وبين قضية الموارث مثلاً ، فالفقيه يتعقب كل الاحتمالات الممكنة وغير الممكنة ليضع لها القانون الشرعى الجامع المانع ، والقزوينى اندفع وراء تشقيقات التشبيه ، من حيث ، الأفراد والتركيب والتقييد وعدم التقييد ، وأحوال الطرف الأول. وهو المشبه ، وأحوال الطرف الثانى وهو المشبه به ، ثم يأتى دور أحوال وجه الشبه ، فيكون قد أحاط بكل الاحتمالات وغطى كل الافتراضات وأغلق باب الاجتهاد ، مما أدى بالبلاغيين التالين إلى الانهار أمام هذا الصرح الضخم من التشقيقات فَرَضُوا من الغنيمة بأن يشرحوا ما

(١) الإيضاح — القزوينى ، ٣٦٤ — ٣٧١ تحقيق د. خفاجى .

يصعب على الدارس ، مع بعض الإضافات والاجتهادات الطيبة للسبكي على وجه الخصوص .

٢- لقد ضاع الهدف الأساسي من البلاغة في هذا المنهج اللغوي الفقهي الكلامي ، ضاع التواصل بين القارئ والإبداع الفني ، ضاع التذوق ، ضاعت المتعة الخالصة مع الفن ، فأنتى للذهن المكثود بهذه العملية الرياضية المفتتة للصورة التشبيهية ، أنتى له أن يجد القدرة على الغوص وراء جمال الجميل ، وأين هذا الجميل ، إن ما لدينا جثة هامدة يقال عنها : فن التشبيه .

٣- لا أدري لماذا يمنح الزمخشري ومن تبعه في شرح الآية الكريمة « هُنَّ لِبَاسٌ لَكُمْ وَأَنْتُمْ لِبَاسٌ لَهُنَّ » إلى الجانب المادى للمعنى ، وهناك جانب بَلْ جوانب أكثر تألقاً وجمالاً ، فالرجل حين يختار ما يلبس ،— وكذا المرأة — يحرص على أن يكون هذا اللباس ، مناسباً ، جميلاً ، مريحاً للأعصاب ، متناسقاً مع ذوقه ، وكذا يفعل حين يختار امرأته ، وحين يرتدى هذا اللباس يكون ملاصقاً له ، ممتزجاً به ، يطبع كل منهما الآخر بشكله وجماله ، وكذا المرأة التي يختارها الرجل ، وناهيك عن الدفء ، وطيب الرائحة ، والستر ، والوقاية ،... الخ ، ولا بأس أن نضيف إلى هذه المعاني ما توقف عنده الزمخشري .

وَلْتَعُدُّ إِلَى أُنَى تَمَام .

والتشبيه الذى يأتي بعد جملة النهى له طبيعته الخاصة ، وكذا المجاز والإيقاع ، فالنهي طلب الكف عن أداء عملٍ ما ، قد يكون بطريق التهديد ، أو التحذير ، أو الترغيب ، أو النصيح ، أو .. أو .. ، ومن ثم نجد الصورة الفنية هنا — فى الأغلب — قد جاءت مصبوغة بهذه الصبغة ، أو فى الأقل بينها وبين أسلوب النهى قَدْرٌ من التواصل ، يقوم بدور المساندة والتعزيز لهذا النهى .

وَلْتَرَّ ماذا تقول النماذج :

فى مدح عمر بن العزيز الطائى ، يقول :

إِنَّ الْكَرَامَ كَثِيرٌ فِي الْبِلَادِ وَإِنْ
لَا يَدَهْمُنْكَ مِنْ ذَهَابِهِمْ عَدَدٌ
قَلَّوْا، كَمَا غَيَّرَهُمْ قُلٌّ وَإِنْ كَثُرُوا
فَإِنَّ جُلُثَهُمْ بَلْ كَثَلَهُمْ بَقَرٌ^(١)

١٠ و ٩/ ١٨٦/ ٢

ومع ما في هذا التشبيه من غلظة تتنافى مع الدوق الرفيع ، فالشاعر يربط بين
(يَدَهْمُنْكَ) ، و (كَثَلَهُمْ بَقَرٌ) ، بعدما تحدث في البيت السابق عن الكرام
القليل العدد ، الكثيرين في القيمة ، وعن البخلاء القليل القيمة الكثيرين في
العدد ، فأدى به الأمر أن ينصح نفسه بالأخذ بخدع بهذه الكثرة المخادعة من
الناس ، فلا وزن لها ، إن حاجة الشاعر إلى المال قد تؤدي به إلى الترف
البارد ، والتفادى الثقيل في سبيل إرضاء الممدوح ، وهنا جاءت الصورة التشبيهية
مع الدهماء ، ومع النهي عن الإلتذاع من كثرتهم المزيفة ، وفي هذا ما فيه من
إرضاء الممدوح ، فهو كريم ، ومثله قليل ، وغيره كثير ولكنهم كالبقر .

ولتقف أمام صورة أخرى ألفت منها ، وذلك في مدح للواتي ، وفي المقطع
الغزلي ، يقول :

لَا تَمْنَعْنِي وَقْفَةٌ أَشْفَى بِهَا دَاءَ الْفِرَاقِ ، فَلِأَلْهَا مَاعُونٌ

٣/ ٣٢٣/ ٣

و « الماعون » اسم جامع لمنافع البيت ، مما جرت العادة بإعارته ، والماعون :
الماء ، والماعون : المعروف ، والماعون : الزكاة ، وفي الآية الكريمة : « الَّذِينَ هُمْ
يُرَاءُونَ ، وَيَمْنَعُونَ الْمَاعُونَ » (الماعون / ٧) ، ومع الرجاء المتمثل في
« لَا تَمْنَعْنِي » ، ومع الوقفة التي تشفيه من داء الفراق ، تأتي كلمة « الماعون »
مناسبة جدا ، فهو في أزمة ، في حاجة إلى معونة ، في حاجة إلى من يظف من
ضائقتة ، فالفراق داء لا يرحم ، والشوق إن تحكم في القلب سخطم ، هنا يستمر
الخيوط الذي بدأ بـ « لَا تَمْنَعْنِي وَقْفَةٌ » حتى يصل إلى التشبيه بـ « لِأَلْهَا
ماعون » ، سلسلة رقاقة من التراكيب ، بدأت بالنهي وانتهت بالتشبيه .

وفي بيت « لَا تُنْكِرْ عَطَلُ الْكَرِيمِ مِنَ الْغِنَى » (٣/ ٧٧/ ٥) ، ثم تشبيه
حين قال : (فالسيل حَرَبٌ) ، وجهاله إن إنكار صاحبه كان شديدا ، إله

(١) يدهم : يهاجم ، يهتدع ، الدهماء : عمامة الناس .

رجل مفلس أمام صاحبه ، ماذا تفعل به ؟ فيقدم هذا المفلس تبريراً قاسياً يتنافى مع الروح التي سيطرت عليه وهو يعطى المحتاجين ، لكنه كان بحاجة إلى تبرير قوى يتناسب مع إنكارها الشديد لحالة إفلاسه ، فالنهي (لا تنكرى) أدى إلى التشبيه (السيل حرب) ، وكأن محتاجى كرم أى تمام وغيره أعداء يهجمون عليه لينهبوه ، وصار مستهدفاً ، مطلوباً لما فى يده ، لذا ، لم يبق معه ما يتباهى به أمامها .

وموت ابن أى تمام « محمد » ، فيرثه أبوه برثاء موجه ، رثاء اختلط فيه البكاء بالتهديد ، والرثاء بالوعيد ، لقد مات ابنه « محمد » والحساد يترصدون به ، فكان أبو تمام ييكى محمداً ، ويهدد الأعداء ، ويستشعر الغضب ، وينهى عن الشماتة ، ويجمع قبضته للكلمة جديدة ، بينما دموعه تنحدر على خديه حارة من فقد وحيدة ، ومن هنا احتاج إلى نهى ، كما احتاج إلى تشبيه ، وإلى غيرهما من تراكيب .

يقول :

لَا يَشْمِتُ الْأَعْدَاءُ بِالْمَوْتِ إِنَّا سَنُخْلِي لَهُمْ مِنْ غَرْصَةِ الْمَوْتِ مَوْرَدًا
وَلَا تُحْسِنُ الْمَوْتَ عَارًا فَإِنَّا رَأَيْنَا الْمَنَاءَ قَدْ أَصْبَنَ مُحَمَّدًا
وَلَا تُحْسِبِ الْأَعْدَاءُ أَنَّ مُصِيبَتِي أَكَلْتُ لَهُمْ مِنْ لِسَانًا وَلَا يَدَا
تَتَابَعِ فِي عَامِ بَيْنِي وَإِخْوَتِي فَأَصْبَحْتُ—إِنْ لَمْ يُخْلِفِ اللَّهُ—وَاحِدًا
٤/ ٧٤/ ١—٤

الملاحظة السريعة أن القطعة احتوت على ثلاث جمل نهى (لا يشمت — لا يحسن — لا يحسب) ، ومع النهى الثانى تشبيه ، ومع النهى الثالث مجاز ، وأن كلمة « الأعداء » فى أول المقطع لبّدت جو القطعة بالغيوم والرعود والتوتر العصى ، داخل سرادق الحزن الذى يقف على بابهِ أبو تمام يتقبل العزاء فى ابنه ، ويبدو أن المعركة كانت ضارية بين أى تمام وحسّاده ، الأمر الذى يدفعهم إلى الفرح والشماتة ، ثم يأتى النهى الثانى عن حسابان الموت عاراً ، فلو كان كذلك ما منى به سيد الخلق ﷺ ، وورود ذكر المصطفى هنا لإطفاء نار الشماتة ، فمن يشمت فى أى تمام خليف بأن يشمت بسيد الخلق عليه أفضل الصلاة والسلام .

وتشبيه الموت بالعار ، جاء مناسباً لشماتة الأعداء ، وعادة ما تكون الشماتة مصاحبة للخسران ، أو الفشل ، أو الهزيمة ، أو ما يخل بالمرءة ، وليس الموت واحداً من هذه .

وبعد أن ينتهى دور التحذير ، يأتي دور التهديد ، فلم تأكل المصيبة قولاً موجعاً لأبى تمام ، ولا بطشاً مخزياً ، فلسانه لسانه ، ويده — بأصدقائه ذوى السلطة — تطول البعيد البعيد من هؤلاء الأعداء .

والجهاز هنا ضرورة لإكمال الصورة التي بدأت بالنهى عن الشماتة ، ثم ننت بالتأنيب الشديد ، حتى يحىء التهديد مناسباً .

وفى رنة حزينة ، وبكاء حار ، يبوح أبو تمام بالوجعة التي قصفت به ، وفنتت قواده ، فى عام واحد فقد بنيه وإخوته ، وصار وحيداً فى عالم الشامتين والحاقدين ، ما أشد قسوة هذا الزمان .

الجزاز فى جملة النهى :

سبح جميل نهى وظفت الجزاز فى رسم صورتها ، أربع منها مألوفة المذاق ، ومغسولة من اللوحة الفنية المبهجة ، ذلك من مثل قوله فى مدح أبى المغيث الرافقى (المقتطع الغزل) :

لا تَيْتْ — إِنْ أَطَالَ هَزُّكَ مَدْحِي وَاعْدِرْنَ كَسَتْ بَعْدَهَا مِنْ سِيوفِي
٨/ ٤٦٩/ ٤

ومثلها ما قاله لأحمد بن أبى دؤاد (١/ ٤٠٠/ ٤) ، ولمالك بن طوق (٣/ ١٩٣/ ٥٩) .

ولكنه حين يمدح الحسن بن وهب ، ويخاطب حساده ، يقول :

وَحَاسِدٍ لَا يُفِيْقُ قُلْتُ لَهُ مِنْ صَابٍ قَوْلٍ يُدْمِي وَمِنْ سَلْعَةٍ (١)
لَا تُجْزِرُنْ عِرْضَكَ الْأَسَاوِدَ وَاسْ تَخْفِ بِأَنْفٍ بَادٍ لِمُجْتَدِعَةٍ (٢)

(١) الصاب والسَّلْع : شجران مُرَّان .

(٢) لا تجزرن عرضك للأساود : لا تعرضه للذبح والقضاء عليه ، واستخف بأنف بادٍ : توارى بأفك الذى تدسه فى شئون الغير ، لا يقطعها لك الأساود .

لا يَأْمَنُنْ أَخْدَعَاكَ بِادِرَّةٍ مِنْ قَدْعِهِ إِنْ أُمِنْتَ مِنْ قَدْعِهِ^(١)
٥-٣/٣٤٣/٢

والحسن بن وهب صديق أُنَى تمام الصديق ، الشاعر المنتن ، الكاتب ،
المتولى ديوان الرسائل ، الممدوح هو وأخوه من أعيان الشعراء . وأبو تمام هنا
ينطلق مع عروس الشعر إلى مختلف فراديس الإبداع ، غير متحرج من ألا يفهم
عنه الممدوح ، كما حدث مع المعتصم ، بل يبالغ في التأنق ، ليرضى غرور
الشاعر فيه ، فالشاعر ابن وهب سيتلوق أبا تمام ، ولكن أبا تمام يريد منه ، أن
يتلوق وأن يتعجب لجمال الصنعة .

النبى فى الأبيات قاطع ، قوى ، يحذر فيه أبو تمام حاسد ابن وهب من أن
يُسَلِّمَ عَرَضَهُ للأسود فيسلبجونه على مقصلة الانتقام ، والمجاز العَرَضُ المجزور ،
وكان صاحبه ناقة تساق إلى الهدى ، مجاز عجيب ، يقابله فعل الأمر « اسْتَحْفِ
بأنف بادٍ » فالחסود يدس أنفه فيما لا يعنيه ، فيأمره أبو تمام أن يتوارى بأنفه
المتورمة من كثرة الدس والخديعة ، فهناك من سيجدعها له ، ولا حظ أن ألفاظ
الإهانة قد انتشرت فى البيتين (الجزر — الجدع — القدع — القذع) ، إنها
طبول حرب ، ومقارع دق ، ومعاول سحق ، ويكفى ما فيها من أوامر ونواهي
زاجرة .

لقد تأثر اختيار المجاز بالإطار العام لتأديب هذا الحسود ، الذى تجاسر على
الحسن بن وهب ، « تجزون عرضك » « يأمنن أخدعاك » ..

وفى مدح نصر بن منصور بن بسام ، يقول :

بَنَصْرِ بْنِ مَنْصُورٍ بِنِ بَسَّامٍ انْفَرَى لَنَا شَطْلُفُ الْأَيَّامِ عَنْ عَيْشَةِ رَغْدٍ
أَلَا لَا يَمُدُّ الدَّهْرُ كَفًّا بِسَى إِلَى مُجْتَدَى نَصْرِ فَتَقَطَّعَ مِنَ الرَّيْدِ
بَسِيبِ أُنَى الْعَبَّاسِ بَدَلْ أَرْلَنَا بِخَفْضِ وَصِرْنَا بَعْدَ جَزْرِ إِلَى مَدٍّ^(٢)
٦٣-١١/٦٤/٢

(١) الأخدعان : عرقان فى العنق ، ويقال : فلان شديد الأخدع ، إذا وُصفَ بالقوة والإباء ، والقدع
والقذع : القبيح من القول ، أو الصفع والشتم .

(٢) الأزل : الضيق والحبس .

وهذا نهى خُرج إلى معنى الدعاء على الدهر أن تُقَطَّعَ يده من الزُّبْدِ، إذا نال بسوء من اغتنى بعتاء أوى العباس نصر بن منصور .

والدهر (١) « الأمد الممدود والنازلة ، والهمة والغاية والعادة والغلبة ، وقال ابن سيده : فأما قوله ﷺ : « لا تسبوا الدهر ، فإن الله هو الدهر » ، فمعناه : أن ما أصابك من الدهر فالله فاعله ليس الدهر ، فإذا شتمت به الدهر فكأنك أردت به الله ، وقال الجوهري : لأنهم كانوا يضيفون النوازل إلى الدهر ، فقل لهم : لا تسبوا فاعل ذلك بكم ، فإن ذلك هو الله تعالى .

لقد جَسَّدَ أبو تمام الدهر ، على سبيل المجاز ، وجعل له يداً من دأبها أن تصيب الناس بالسوء ، فيدعو عليها بالقطع إذا هَمَّتْ أن تفعل ذلك ، فيمن اغتنى بعتاء أوى العباس .

فهل قصد أبو تمام إلى سب الدهر ؟ رَجَعْتُ إلى الديوان لأخصي عدد مرات ورود كلمة « الدهر » فوجدتها خمسا وسبعين مرة (٢) .

(١) لسان العرب — ١٤٣٩/٢ مادة د ه ر ، ط دار الشعب .

(٢) الجزء الأول : ص ٦٠ البيت ٣٠ و ١/١٨٠ و ٣/١١٠ و ٧/١٧٥ و ٧/٣٤٣ و ٣/٣٦٩ و ١٢/٣٧٣ و ١٦/٣٧٤ و ٤٠/٣٧٨ .
الجزء الثاني : ٣٠/١٠ و ٤٢/٩٤ و ١٠/١٥٤ و ٣/١٦٤ و ٧/١٨٣ و ١٢/٢١٢ و ٤٠/٢٥١ و ١٧/٣٢٤ و ٣/٤٠٥ و ١١/٤٢٦ .
الجزء الثالث : ٤١/١٠ و ١/٥٣ و ٢/٧٢ و ١٠/٧٤ و ٢٢/٨٤ و ١/١١٢ و ٢٥/١٨٧ و ٢٧/٢٤ و ٤٧/٢٤٣ و ٤٣/٢٦٧ و ٤٧/٢٦٨ و ٥/٢٩٥ و ١٠/٢٩٦ و ٢/٣٠٨ و ١٢/٣١١ و ٢/٣١٢ و ١٢/٣٣٤ و ١٦/٣٢٩ و ٣/٣٤١ و ٩/٣٥٤ ، وكل هذه القصائد في المدح .

الجزء الرابع : في الرثاء : ١/٤٠ و ٧/٤٢ و ١/٤٣ و ١/٦٠ و ٣/٦٨ و ٢٢/٨٣ و ٢/٨٦ و ١١/٩١ و ١٤/٩٤ و ٣/١٠٥ و ٥/١٠٧ و ٧/١٢٣ و ٢٦/١٢٦ و ٢٧/١٢٧ و ٢٨ و ٤/١٢٩ و ٣/١٣٩ .
وفي الغزل : ٣/٢٤٢ و ١/٢٦٩ .
وفي الهجاء : ٤/٣٢٠ و ٧/٣٣٧ و ٢/٣٤٠ و ٤/٣٧٢ .
وفي العتاب : ١/٤٦٣ و ١١/٤٦٦ و ٣/٣٧٧ و ٦ و ٢/٤٩٩ و ٢٤/٥٢٣ و ١٢/٥٣٨ .
وفي الفخر : ١٣/٥٤٨ و ٤/٥٦٣ و ٣٩/٥٧٦ و ٢/٥٩٢ .

مما يعنى أن أبا تمام يتحرك من مفهوم واضح في ذهنه لكلمة الدهر ، ويوظفها من هذا المطلق الذى أدى به أن يصف الدهر بأوصاف غريبة على الأذن العربية والنوق العربى ، فيقول في مدح أبى سعيد الثغرى « كثرت خطايا الدهر فى » (١) ، وفى مدح أحمد بن أبى دؤاد ، يقول :

لقد أُلست مساوئ كل دهر
محاسن أحمد بن أبى دؤاد (٢)

وفى مدح أبى الحسن محمد بن الهيثم . يقول : « يَدُّ يُسْتَدَلُّ الدهر فى نَفَحَاتِهَا » (٣) ، وفى قصيدة أخرى فى مدح ابن الهيثم ، يقول : « .. ولكن دَهْرُنَا هذا حمار » (٤) ، وفى نصر بن منصور ، يقول : « فالدهر يغفل صاغراً ما تأمره » (٥) ، وفى مدح الثغرى يقول : « خطوط كأن الدهر منها يُصْرَعُ » (٦) ، إلى قوله : « يا دهر قوم أخدعيك » (٧) ، و « لَيْسَقِمِ الدهر » (٨) ، « غدا الدهر يمشى مشية الهرم » (٩) ، و « الدهر ألام من شَرَقَتْ بِلَوْمِهِ » (١٠) ، وأنه « مَيِّتٌ » (١١) ... الخ .

فما مفهوم « الدهر » عند أبى تمام ؟ هل يذم الدهر الذى نهانا الرسول ﷺ عن دمه ؟ أم يذم أهل الدهر ؟ ونفاقهم وقسوتهم ، وفسادهم ، وعدم تراحمهم فيما بينهم ؟ فى ظنى أنه يقصد بالدهر هذه المؤثرات التى يخضع لها الفرد فى مجتمعه من سياسية واجتماعية واقتصادية وعادات وتقاليد ، تلك التى تؤثر فى الناس تأثيراً مباشراً ، وتولد فيهم الصراع بين ما يجب أن يكون وما هو كائن بالفعل ، وبالنسبة للفنان ، « الدهر » هو اليد الباطشة التى تسد الطريق أمام

(١) الديوان — ١ / ١٧٥ / ٧ .

(٢) الديوان — ١ / ٣٧٤ / ١٦ .

(٣) الديوان — ٢ / ٩٤ / ٤٢ .

(٤) الديوان — ٢ / ١٥٤ / ١٠ .

(٥) الديوان — ٢ / ٢١٢ / ١٢ .

(٦) الديوان — ٢ / ٣٢٤ / ١٧ .

(٧) الديوان — ٢ / ٤٠٥ / ٣ .

(٨) الديوان — ٣ / ١٨ / ٤١ .

(٩) الديوان — ٣ / ١٨٧ / ٢٥ .

(١٠) الديوان — ٣ / ٢٦٧ / ٢٣ .

(١١) الديوان — ٤ / ١٠٥ / ٣٠ .

طبعوه . هذه الظروف التى يعيش تحت سيطرتها فتتحدها ، وتكيد له ، وهو عاجز عن أن يغيرها ، وهى تطبع الناس بطبيعتها ، وتطبع سلوكهم بمبادئها ، وتوقعهم فى التناقض والرياء والوصولية ، ومن ثمَّ جَسَّدَ أبو تمام من هذا الدهر المراوغ شخصا راح يكيل له الطعنات ، طالما أنه عاجز عن أن يوجهها له فى الواقع ، انظر إليه يقول فى قصيدة فخر :

كَمْ ذُقْتُ فِي الدَّهْرِ مِنْ غُسْرٍ وَمِنْ يُسْرِ وَفِي بَيْتِ الدَّهْرِ مِنْ رَأْسٍ وَمِنْ ذَنْبٍ
أَغْضَى إِذَا صَرَّفَهُ لَمْ تُغْضِ أَعْيُنُهُ عَنِّي وَأَرْضَى إِذَا مَا لَجَّ فِي الْغَضَبِ
١٤ / ٥٤٨ / ١٣ و ١٤

أما أن يسبَّ أبو تمام الدهر ، ويقصد سبحانه وتعالى ، فأمر بعيد عن قصده ، ولو قصده ما تركه أحد من الممدوحين وعلى رأسهم المعتصم الذى قال أمامه : « لَيْسَ قَبْلَ الدَّهْرِ أَوْ تَصْجِحُ مَوْدُّهُ » (٣ / ١٨ / ٤) .

الوفاء بالمعنى ثم الإيقاع فى جملة النهى :

فنون الوفاء . بالمعنى ثم الإيقاع ، هى الفنون التى تؤدى المعنى وليس من الضروري أن يكون الأداء مَوْقِعًا مثلما رأينا فى السجع والجناس والمشاكلة والازدواج ، فالطباق والتعليل والتورية وغيرها فنون لا تحقق الإيقاع الصوق بالضرورة ، لذا آثرتُ أن أستعمل معها حرف العطف « ثم » بمعناه النحوى .
وسأدرس هنا التَّنْهَى الْمُغْلَلَّ ، أى جملة التَّنْهَى التى تعقبها العلة التى رآها الفنان سببا لنبيه .

فمثلا حينما ينهى أبو تمام صاحبتة عن تأنيبه على إغلامه قائلا :

« لَا تُنْكِرِي عَطْلَ الْكَرِيمِ مِنَ الْغِنَى » غَلَّلَ ذلك بقوله :

« فَالْسَيْلُ حَرْبٌ لِلْمَكَانِ الْعَالِي » ٣ / ٧٧ / ٥

وحين نَهَى المخاطب قائلا :

« لَا تَمْنَعْنِي وَقْفَةً أَشْفَى بِهَا دَاءَ الْفِـ _____ رَاقٍ »

عَلَّلَ ذَلِكَ بِقَوْلِهِ : فَإِنَّهَا مَاعُونٌ « ٣ / ٣٢٣ / ٣ .

فطرافة التعليل تُضْفَى عَلَى النَّهْيِ جَمَالاً يَخْفُفُ مِنْ حِدَّتِهِ ، وَيَصْبِغُهُ بِمَعَانٍ تَخْرُجُ بِهِ عَنْ مَقْتَضَى الظَّاهِرِ مِنَ النَّهْيِ إِلَى سَاحَةِ أَرْحَبٍ يَمْلِكُهَا عَلَيْنَا السِّيَاقُ .

فَفِي رِثَاءِ أَيْ تَمَامِ لَابَنِهِ مُحَمَّدٍ ، يَخَاطَبُ الشَّامِتِينَ قَائِلًا : .

لَا تُحَسِّنَنَّ الْمَوْتَ عَارًا ، فَإِنَّا رَأَيْنَا الْمَنَايَا قَدْ أَصَبْنَ مُحَمَّدًا

١ / ٦٤ / ٤

فَهَذَا النَّهْيُ تَوْبِيخٌ ، وَزَجْرٌ غَلِيظٌ لِهَؤُلَاءِ الشَّامِتِينَ ، وَيَأْتِي التَّعْلِيلُ ، أَوْ الدَّفَاعُ لِهَذَا النَّهْيِ ، وَفِيهِ تَلْعَبُ كَلِمَةُ « مُحَمَّد » دَوْرًا مُهِمًّا فِي التَّوْبِيخِ ، فَابْنُ أَيْ تَمَامِ اسْمِهِ مُحَمَّدٌ ، وَالرَّسُولُ الْكَرِيمُ مُحَمَّدٌ ﷺ ، وَالرَّسُولُ الْكَرِيمُ قَدْ فَقَدَ ابْنَهُ الْقَاسِمَ ، فَتَكُونُ جُمْلَةُ « قَدْ أَصَبْنَ مُحَمَّدًا » صَالِحَةً لِهَذِهِ الْوُجُوهِ الثَّلَاثَةِ ، صَالِحَةً لَوْلَدِ أَيْ تَمَامٍ : أَيْ أَنَّهَا أَصَابَتْ أَعَزَّ مَا لَدَيْهِ ، وَكَأَنَّهَا فَعَلَتْ مَا لَمْ يَكُنْ فِي الْحُسْبَانِ ، وَهِيَ جَدِيرَةٌ بِأَنْ تَفْعَلَ مَعَهُمْ مَا فَعَلْتَهُ مَعَ أَيْ تَمَامٍ ، وَصَالِحَةً بِأَنْ تُعْنِيَ : « أَنَّ الْمَنَايَا قَدْ أَصَبْنَ الرَّسُولَ الْكَرِيمَ » ، وَهُوَ مَنْ هُوَ قَدْرًا وَمَكَانَةً ، فَإِذَا كَانَتْ قَدْ فَعَلَتْ ذَلِكَ بِأَكْرَمِ النَّاسِ عِنْدَ اللَّهِ تَعَالَى ، فَمَا بِالْكُمْ بِشَأْنِكُمْ — وَأَنْتُمْ الْأَدْتُونَ — أَيُّهَا الْأَعْدَاءُ . وَصَالِحَةً كَذَلِكَ بِأَنْ تُعْنِيَ : « إِنْ الْمَنَايَا قَدْ أَصَابَتْ الرَّسُولَ فِي وَلَدِهِ الْقَاسِمِ ، فَإِذَا كَانَتْ عَارًا أَنْ تَصِيبَ ابْنَ أَيْ تَمَامٍ ، فَهَلْ كَانَتْ عَارًا حِينَ أَصَابَتْ الْقَاسِمُ ابْنُ الْمُصْطَفَى ١٩

وَعَلَى أَيْ مَعْنَى مِنْ هَذِهِ الْمَعَانِي يَتَشَرَّبُ النَّهْيُ لَوْنًا مِنَ التَّقْرِيعِ ، وَالزَّجْرِ لِهَؤُلَاءِ الْأَعْدَاءِ الَّذِينَ قَسَتْ قُلُوبُهُمْ ، فَهِيَ كَالْحِجَارَةِ أَوْ أَشَدَّ قَسْوَةً .

وَيُظَلُّ التَّعْلِيلُ مُتَوَاصِلًا مَعَ النَّهْيِ ، يَبْرُرُهُ وَيَعْمِّقُهُ ، وَيَحَقِّقُ أَغْرَاضَهُ ، ثُمَّ لَا يَقْتَصِرُ عَلَى ذَلِكَ ، فَقَدْ يَأْتِي مُشْتَمَلًا عَلَى تَشْبِيهِ أَوْ مِجَازٍ ، فَيَكُونُ نَهْيًا مُعَلَّلًا تَشْبِيهًا ، أَوْ مِجَازًا ، أَوْ مُشْتَمَلًا عَلَى الْإِيقَاعِ ، فَيَجْمَعُ بَيْنَ قُوَّةِ النَّهْيِ وَجَمَالِ التَّشْبِيهِ أَوْ الْمِجَازِ مَعَ تَنَاسُبِ الْإِيقَاعِ ، أَلَيْسَتْ الْبَلَاغَةُ كَلًّا لَا يَتَجَزَأُ .

فَالْأَمْثَلُ السَّابِقَةُ « فَالْسَّيْلُ حَرْبٌ لِلْمَكَانِ الْعَالِي » وَ « لَا تُمْنَعْنِي وَقْفَةٌ .. فَإِنَّهَا مَاعُونٌ » وَ « لَا تُحَسِّنَنَّ الْمَوْتَ عَارًا » تَعْلِيلًا تَشْبِيهِيًّا ، وَيُضَافُ إِلَيْهَا مَا قَالَهُ فِي هَجَاءِ عِبِلُونَ كَاتِبُ دَلِيلِ الْمَعْرُوفِ بِالْمُبَارَكِيِّ :

لا تُقَاتِلْ كَتَائِبَ الشَّعْرِ الْأَسَدِ وَدِ جَهْلًا ؛ فَإِنَّهَا مَنْصُورَةٌ
٤/ ٣٦٥/ ٤

وقوله في عتاب محمد بن سعيد كاتب الحسن بن سهل :

لا تَقُلْ قِدَمٌ أُرْزَى بِحَاجَتِهِ لَيْسَ الْعَلَا طَلًّا يُزْرِى بِهِ الْقِدَمُ
١١/ ٤٩١/ ٤

وفي انجاز ثَمَّة ثلاث صور ، إحداها مَرَّت بنا ، « لا تُسْقِنِي مَاءَ الْمَلَامِ ،
والثانية قوله لأبي سعيد الثغرى وقد رَدَّه عن حاجة :

بِفَضْلِكَ صِرْتُ أَكْثَرَهُمْ عَطَاءً وَقَبْلَكَ كُنْتُ أَكْثَرَهُمْ سُؤلاً
فَلَا يَكْذُرُ قَلْبُكَ لِي ، فَإِنِّي أُمِدُّ إِلَيْكَ أَسْبَاباً طَوَالاً
٥ و ٤/ ١٤٩/ ٣

والتعليل المجازى هنا « فَإِنِّي أُمِدُّ إِلَيْكَ أَسْبَاباً طَوَالاً » . أقول : الشاعر بحاجة
إلى ذوى السلطة ، بحاجة إلى صداقتهم ، إلى عطائهم ، إلى سُلْطَاتِهِمْ ، فهو لا
يعمل ، وليست جهة في الدولة مسئولة عن رعايته ، أو عن تفرُّغه ، وقد يتعدى
الأمر — حين يصير الشاعر معروفاً — إلى قبيلته التي ينتمى إليها الذين يتوسمون
فيه مساندتهم ، والوقوف بجانبهم عند ذوى النفوذ والجاه ، وعلينا أن نفهم العطاء
المنتظر من الممدوح بهذا المعنى الواسع ولا تُقَصِّرُهُ على الأموال أو الهدايا ،
وأبو تمام هنا يخاطب أبا سعيد الثغرى — القائد الوالى — وقد رَدَّه عن حاجة ،
لا ندرى كُنْهَهَا ، ولكنها أُلْجَأَتْه إلى معونة أبى سعيد ، فلم يستجب أبو سعيد ،
واستاء أبو تمام ، أو قل أُخْرِجَ أمام مَنْ قصده في حاجته ، فنظم هذه الأبيات :

بِفَضْلِكَ صِرْتُ أَكْثَرَهُمْ عَطَاءً وَقَبْلَكَ كُنْتُ أَكْثَرَهُمْ سُؤلاً
فَلَا يَكْذُرُ قَلْبُكَ لِي ، فَإِنِّي أُمِدُّ إِلَيْكَ أَسْبَاباً طَوَالاً
٥ و ٤/ ١٤٩/ ٣

الشاعر بحاجة إلى ذوى السلطة ، بحاجة إلى صداقتهم ، وإلى عطائهم ، وإلى سُلطاتهم ، فهو لا يعمل ، وليست هناك جهة فى الدولة مسؤولة عن رعايته ، وعن تحقيق مصالحه ، وقد يتعدى الأمر ، حين يصير الشاعر معروفاً ، فيتعدى الأمر إلى قبيلته التى ينتمى إليها ، فأفرادها يتوسمون فيد سساندتهم ، والوقوف بجانبهم عند ذوى النفوذ والسلطان ، وعلينا أن نفهم العطاء المنتظر من الممدوح بهذا المعنى . ليست القضية أموالاً يأخذها الشاعر ، بل هى أوسع من ذلك وأعقد ، فمجوارها مصالح تُقضى ، ووساطات تُنجب ، وإعمال تتم ، خضوعاً للأعراف الاجتماعية المنبئة ، وفى المقابل يفيد الممدوح من شعر الشاعر ، شهرة ودعاية ، ويُعد صيب ، فالشاعر العباسي هو هو الشاعر الجاهلي بالنسبة للقبيلة أو العشيرة أو الأهل أو الأصدقاء ، همزة وصل بينهم وبين قصور الخلفاء والوزراء والأمراء والولاة والقادة والكتاب ،... وأبو تمام هنا يخاطب أبا سعيد الثغرى — القائد الوالى — وقد ردّه عن حاجة ، لا ندرى كُنْهها ، ولكنها حاجة أُلْجأته إلى أبي سعيد ، ولم يستجب أبو سعيد ، فاستاء أبو تمام ، أو أخرج ، فنظم هذه الأبيات .

انظر إليه ، يقول له : « بفضلك صيرت أكثرهم عطاءً » و « قبلك كنت أكثرهم سؤالاً » ، هذه هى حقيقة الموقف ، فعطاء أبى تمام هو الحاجات التى يحققها لنفسه ولغيره من ذوى الجاه والسلطان أمثال أبى سعيد الثغرى ، ثم يأتى فعل النهى « فلا يكدر » وفاعله « قليبك » والجار والمجرور الرابط « لى » ، والنهى هنا رجاء واستعطاف ، مع عتاب رقيق ، مع التعليل بما بينهما من أواصر قبلية طائفة ، مع قلق من أن يكدر القليب . وما أجمل كلمة « قليب » ، وما أدقها فى هذا الموقف ، أبو سعيد الثغرى قليب . « بئر » على سبيل المجاز ، وأبو تمام يُرسل فى هذا البئر أسطوانة ودلّاه فتخرج إليه مُتَرَعَّة بالماء ، والماء خير ، الماء بركة ، الماء عطاء ، قضاء مصلحة ، « وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ » (الأنبياء / ٣٠) ، صدق الله العظيم ، كم مِنْ نَفْسٍ انتظرت هذا الماء ؟ كم مِنْ عين تطلعت إلى خير هذا الماء ؟ كم مِنْ أمل ارتوى من فيض هذا الماء ؟ إنه من البئر ، من أبى سعيد الثغرى .

ولاحظ معنى فعل « أُمِدَّ » المضارع المفيد للاستمرار ، إن أباً تمام لا يملك إلا أن يَمُدَّ يده ، وإن يده لا تملك إلا أن تتجه إلى أبى سعيد ، فعلى أبى سعيد ألا

يُجَذِّبُهَا وَ « الْأَسْبَاب » : جمع سبب ، والسبب : الحبل ، وأسباب السماء : مرافقها أو نواحيها ، أو أبوابها ، « يَا هَآمَانُ ابْنِ لِي صَرْحًا ، لَعَلِّي أُبْلَغُ الْأَسْبَابَ » - « أَسْبَابُ السَّمَوَاتِ » (غافر / ٣٦ و ٣٧) . فَأَبُو سَعِيدٍ هُوَ الْقِبْلَةُ ، هُوَ الْقَابِيعُ فِي أَعْلَى ذُرَا الْمَخَدِ ، هُوَ الْقَادِرُ ، هُوَ الْمُهَيْمِنُ ، وَالْكَلَّ إِلَيْهِ يَسْعَى ، وَ « الْحَبْلُ » الَّذِي يَرِبُطُ أَبَا تَمَامٍ بِأَبْنَى سَعِيدٍ حَبْلَ مَتْنٍ . ثُمَّ كَلِمَةُ « الْقَلِيبُ » تَسْتَدْعِي فِعْلَ « يَكْدِرُ » كَدَّرَ الْمَاءَ ، دَرَأَ الْمَاءَ ، ثُمَّ يَبْدَأُ أَبُو تَمَامٍ فِي الِاتِّفَاعِ مِنْ كَلِمَةِ « أُمْدُ » وَيَسْتَسْرِ صَعِيدًا مِنْ « إِلَيْكَ » حَتَّى يَصِلَ إِلَى « الْأَسْبَابِ الطُّوَلِ » ، وَهَنَاقُ ، بَعِيدًا ، يَجْلِسُ أَبُو سَعِيدٍ الثُّغْرَى ، أَرَأَيْتَ مَاذَا يَفْعَلُ بَنَا أَبُو تَمَامٍ ؟!

نَمُودَجْ ثَالِثٌ ، فِي رِثَاءِ خَالِدِ بْنِ يَزِيدَ الشَّيْبَانِيِّ ، يَخَاطِبُ أَبُو تَمَامٍ مُلُوكَ السَّيْسَنْجَانِ وَأَرَانَ وَجُرْزَانَ مِنْ بِلَادِ أَرْمِينِيَّةٍ :

فَقُلْ لِمُلُوكِ السَّيْسَنْجَانِ وَمَنْ عَدَا	بَارَّانَ أَوْ جُرْزَانَ غَيْرَ مُنَاشِدٍ
أَلَّا تَقْبَلُوا مَقَالِيدَ الْبِلَادِ وَخَلَّ لَهَا	رِثَاجٌ ، فَيَلْقَى أَهْلَهَا بِالْمَقَالِيدِ ؟!
وَلَا يُؤْمِرُكُمْ « شَيْطَانُ خَرْبٍ » فَإِنَّهُ	مَعَ السَّيْفِ يَدْمَى نَصْلُهُ غَيْرَ مَارِدٍ
وَلَا تَفْتَرِقُ أَعْنَاقَكُمْ إِنْ خَوْلَهَا	رُذَيْيْنَةٌ يَجْمَعْنَ هَامَ الشُّوَارِدِ

٤ / ٧٣ / ٤٥-٤٨

وَيَخَاطَبُ مُلُوكَ بِلَادِ أَرْمِينِيَّةٍ مِنْ خِلَالِ مَرَثِيَةِ الْقَائِدِ الْعَظِيمِ خَالِدِ الشَّيْبَانِيِّ ، خُطَابٌ وَارِدٌ ، فَهَيْمٌ قَدْ تَنَفَّسُوا بِمَوْتِ خَالِدٍ ، وَقَدْ يَغْوِيهِمْ شَيْطَانُ حَرْبٍ مِنْهُمْ أَنْ يَسْتَأْنِفُوا الْمَعَارِكَ ، فَقَدْ مَاتَ خَالِدٌ ، وَهَنَا وَجِبَ التَّحْذِيرُ وَالتَّهْدِيدُ ، فَالْعَرَبُ الَّذِينَ أَتَجَبُوا خَالِدًا ، أَتَجَبُوا غَيْرَ خَالِدٍ ، وَهُمْ قَادِرُونَ عَلَى حَصْدِ الرِّعَاسِ ، لِيَرِيحُوا الْأَعْدَاءَ مِنْ وَسْوَئِهَا خُصْمٌ . وَيَلْعَبُ بِجَازِ « شَيْطَانِ حَرْبٍ » دَوْرَهُ بِمَهَارَةٍ فِي السِّيَاقِ ، فَالْهَزِيمَةُ مُؤَكَّدَةٌ . وَالْحَرْبُ مَخَاطَرَةٌ غَيْرُ مُحْسُوبَةٍ ، وَحِينَ تَتَحَقَّقُ الْهَزِيمَةُ ، سَيَتَحَوَّلُ هَذَا الشَّيْطَانُ الْمَرِيدُ الَّذِي أَغْوَاهُمْ إِلَى قَرْيَمٍ هَزِيلٍ ، ثُمَّ تَأْتِي الْكُنْيَاةُ « السَّيْفِ يَدْمَى نَصْلُهُ » كُنْيَاةً بِالْجَازِ ، عَنْ الذَّبِيحِ الدَّائِرِ ، وَالْقَتْلِ الْمُسْتَحْجَرِ ، وَالْقَطْعِ الَّذِي لَا يَنْقَطِعُ ، وَتَقَابُلَهَا كُنْيَاةٌ أُخْرَى فِي شَكْلِ نَهْيِ تَحْذِيرِيٍّ « لَا تَفْتَرِقُ أَعْنَاقَكُمْ » ، وَهِيَ كُنْيَاةٌ رَائِعَةٌ ، فَالْأَعْنَاقُ لَا تَفْتَرِقُ فِي مِثْلِ هَذَا الْمَوْقِفِ ، إِلَّا عَلَى سَبِيلِ الْمَجَازِ ، وَالْآرَاءُ هِيَ الَّتِي تَفْتَرِقُ ، « حَرْبٌ أَوْ لَا حَرْبٌ » ، وَافْتِرَاقُ الْآرَاءِ يَدْفَعُ بِأَصْحَابِهَا

إلى الافتراق والتخاصم ، وكأن الأعناق قد تخاصمت ، فالتزقت ، ثم يأتي التعليل ، وهو ضروري هنا ، بل هو الأسلوب الوحيد الذي يُسمح له أن يكون في هذا المكان ، فالأعناق التي نُهيئت عن الافتراق تتساءل : لماذا ؟ فيأتي الأسلوب التقريرى التوكيدى : « إن حولنا ردهنية يُجمَعْنَ » ، والسيوف الردهنية لا تُجمَعُ ، والذي يجمع هو الفارس المدرب الممسك بالباقر الصلب ، وهذا مجاز ، يكمل مجاز « الهام الشاردة » ، أى الرعوس المنهزمة الهاربة ، الناجية من طيب العرب ، فيأتي التعليل منطقيها للتحدير ، ويأتي التحدير بالرغم مما فيه من السخرية ، يأتي مُطْلَقاً بالإشفاق عليهم .

وهاك كناية أخرى لى رثاء هاشم بن عبد الله الخزاعى ، والإشادة بخراعة قبيلته ، وأبطالها المغاور :

رَأَيْتُهُمْ يَبْشُرُ الْجَنَاحَ إِذَا ذَوَّبَتْ قَوَادِمُ مِثْلَهَا أَسَدَتْ بِقَوَادِمِ
إِذَا الْخَطْلُ نَظَرَ التَّجْدِيدَ أَسْنَحَى جَلَادُهُمْ وَلَبَّاهُمْ مِنْ حَوْلِهِ كَالْعَوَاصِمِ
لَا تَطْلُبُوا أَسْيَافَهُمْ مِنْ جُفُولِيهَا لَقَدْ أَسْجَدْتُ بَيْنَ الْعُلَى وَالْجَمَاجِمِ^(١)
١٣٥/ ٣٢ - ٣٤

والكناية لى الهيئت الثالث ، كناية اعتمدت على تقديم الفكرة القديمة لى ثوب جديد ، فالمبدأ لى الشعراء أن السيوف هجرت أعمادها وسكنت الأعناق ، ويأتى أبو تمام بأن يبدأها بالنهى المفيد للاستبعاد ، وفى الوقت نفسه ، يكشف الحاجة الملحة لهذه الأسياف ، فهى لم تُغيب عن أعمادها لجلين فيها ، ولكنها فى مهمة مقدسة تنتزع رهوس الأعداء من رقابهم ، ويكون هذا هو التعليل ، واختيار الفعل « منكن يسكن سكتاً » موحياً براحة السيوف وسط الرقاب ، وقتلها وسط الأبطال ، مع أن الجلين ستر ووقاية ودفء ، وما ذلك إلا لأنها لى يد الأبطال من خراعة :

هذا هو أبو تمام حين يَنْتَهَى ، انظر لى رهوس ، إنها ليست رهوساً ، تحولت إلى جماجم لى نظر أبى تمام ، لأنها وهى رهوس سَتُقَطَّعُ — لا محالة — وإن قطعت تدرجت على الأرض ، فتحولت إلى جماجم ، وبهذا يكون الأعداء حاملين جماجمهم يتحركون بها منتظرين قُطْعَها .

(١) الجلاذ : الكفاح ، الدال : العطاء ، العواصم : جم عاصم وهو الوالى ، الجلول : الأحماد ، العلى : الأعناق .

هذه هي نزاعة التي فقدت هاشم الخزاعي ، فماذا تكون شجاعته إذا :

سادساً : جملة الاستفهام

الاستفهام : سؤال يطلب به السائل كشف غامض لديه . إجابته عند المستوف ، أو يطلب به معلومة ، أو يزيل به لبساً ، أو يرحح به تردداً بين أمرين . وهو في هذا كله ينتظر من المستوف جواباً . وقد يخرج بالسؤال إلى جهة أخرى . لا تحتاج إلى جواب ، لأنه يعبر عن معنى في نفس السائل ، معنى أحسن به . فاحتار السؤال صيغة له ، كأن يتعجب ، فيسأل سؤالاً ينبئ عن تعجبه ، أو يستنكر فيسأل سؤالاً ينبئ عن استنكاره ، أو ينفي شيئاً ، أو يستعطف أحداً ، أو ... أو ... على حسب السياق وما يرمى إليه .

ومن هنا يكون لدينا استفهام له جواب ، اصطلاح البلاغيون المدرسيون على تسميته بالاستفهام الحقيقي ، وما ذاك إلا ليقابل الاستفهام الآخر ، الذي لا جواب له ، والذي أطلقوا عليه « الاستفهام اجازي » .

وإن بحثت عن جانية الأمر ، وجدت الاستفهامين حقيقيين ، فالذي له جواب حقيقي : لأنه يعبر عن حاجة حقيقية لمعرفة الجواب ، والذي لا جواب له حقيقي : لأنه يعبر عن حقيقة شعور السائل تعجباً كان أم استنكاراً ، أو ... أو

والناتجة التي يدور فيها الاستفهام هي : سائل ومستوف وسؤال ، والسؤال له أدق .

يقول السكاكي : « للاستفهام كلمات موضوعية » ، وهي « الهمزة أو أم وهل وما ومن وأي وكيف وأين وأتى ومتى وأيان » (بفتح الهمزة وكسرها) ... ، وهذه الكلمات ثلاثة أنواع : أحدها : يختص طلب حصول التصور ، وثانيها : يختص طلب حصول التصديق ، وثالثها : لا يختص ، وقد نبهت فيما سبق أن طلب التصور مرجعه إلى تفصيل المَجْمَل ، أو إلى تفصيل المفصل بالنسبة ، وإذا تأملت التصديق وجدته راجعاً إلى تفصيل المَجْمَل أيضاً . وهو طلب تعين الثبوت ، أو الانتفاء ، في مقام التردد ، والهمزة من النوع الأخير ، تقول في طلب التصديق بها : أَحْصَلْ الانطلاق ؟ وأزَيْدْ منطلق ؟ وفي طلب التصور بها قـ

طرف المسند إليه : أدْبَسَ في الإناء أم عَسَلَ ؟ وفي طرف المسند ، أفي الحَائِيَّةِ دِبْسُكَ أم في الرِّقِّ ؟ فأنت في الأول : تطلب تفصيل المسند إليه ، وهو المظروف ، وفي الثاني : تطلب تفصيل المسند ، وهو المظرف .

وهل : من النوع الثاني ، لا تطلب به إلا التصديق ، كقولك : هل حصل الانطلاق ؟ وهل زَيْدٌ منطلق ؟ واختصاصه بالتصديق امتنع أن يقال : هل عندك عمرو أم بشر ؟ باتصال (أم) دون : أم عندك بشر ؟ بانقطاعها ، وقَبَحَ : هل رجل عرف ؟ وهل زيدا عرفت ؟ دون : هل زيدا عرفته ؟ ولم يقبح : أرجل عرف ؟ وأزيدا عرفت ؟ لما سبق أن التقدم يستدعي حصول التصديق بنفس الفعل ، فينه وين « هل » تدافع ، وإذا استحضرت ما سبق من التفاصيل في صور التقديم عساك أن تهتدي لما طويت ذكره أنا ، ولابد لـ « هل » من أن يخصص الفعل المضارع بالاستقبال ، فلا يصح أن يقال : هل تضرب زيدا وهو أخوك ؟ على نحو : أتضرب زيدا وهو أخوك ؟ في أن يكون الضرب واقعا في الحال ، ولكون « هل » لطلب الحكم بالثبوت أو الانتفاء ، وقد نُتِهُتْ فيما قبل على أن الإثبات والنفي لا يتوجهان إلى الذوات ، وإنما يتوجهان إلى الصفات ، ولاستدعائه التخصيص بالاستقبال ، لما يَحْتَمِلُ ذلك^(١) .

هذا ما قاله السكاكي ، فما حكاية التصديق والتصور ؟ هل قال بهما النحويون أم الفلاسفة أو المناطق ؟

وإطلالة سريعة بعيدة عن الاستقصاء بين كتب النحو وكتب معاني القرآن والتفسير وكتب معاني الحروف ، بحثا عما قالوه في « الهمزة وهل » سنجد :

أن سيبويه (ت ١٧٠ هـ) يقول في باب « هذا عِدَّةٌ ما يكون عليه الْكَلِمُ » : « الألف » (يقصد ما أطلق عليه من بعد همزة الاستفهام) للاستفهام^(٢) و « هل » وهي للاستفهام^(٣) .

(١) السكاكي — مفتاح العلوم ، ١٧٢ و ١٧٣ ، ط الحلبي الثانية ، ١٩٩٠ م .

(٢) سيبويه — الكتاب ، ٤ / ٢١٧ ، تحقيق عبد السلام هارون ، ط الخانجي ، الثانية ١٩٨٢ م .

(٣) سيبويه ، الكتاب ، ٤ / ٢٢٠ .

والفراء (ت ٢٠٧ هـ) في « معاني القرآن » يقول في قوله تعالى : « هَلْ أُنِى عَلَى الْإِنْسَانِ حِينَ مِّنَ الدَّهْرِ لَمْ يَكُنْ شَيْئاً » (الإنسان / ١) ، معناه : قد أنى على الإنسان حين من الدهر و « هل » قد تكون جَحْداً^(١) ، وتكون خبراً ، فهذا من الخبر ، لأنك قد تقول : « فهل وعظمتك ؟ فهل أعطيتك ؟ تقرر بأنك قد أعطيتُهُ ووعظتُهُ والجَحْدُ أن تقول : وهل يقدر واحدٌ على مثل هذا ؟ »^(٢).

وأبو عبيدة (ت ٢١٠ هـ) في « مجاز القرآن » يقول في قوله تعالى : « أَتَجْعَلُ فِيهَا مَن يُفْسِدُ فِيهَا » (البقرة / ٣٠) : جاءت على لفظ الاستفهام ، والملائكة لم تستفهم ربَّها ،...، ولكن معناها ، معنى الإيجاب ،...، وتقول وأنت تضرب الغلام على الذنب : ألسنتُ الفاعل كذا ؟ ليس باستفهام ، ولكن تقرير^(٣) ، وعن « أم » تجيء بعد كلام قد انقطع ، وليس في موضع « هل » ولا ألف الاستفهام^(٤).

وفي قوله تعالى : « أَأَنْتَ قُلْتَ لِلنَّاسِ اتَّخِذُونِي وَأُمِّي إِلَهَيْنِ مِن دُونِ اللَّهِ . » (المائدة / ١١٦) ، يقول : « هذا باب تفهيم ، وليس باستفهام عن جهل لبعده ، وهو يخرج مخرج الاستفهام ، إنما يراد به النهي عن ذلك »^(٥).

والأخفش الأوسط ، سعيد بن مسعدة (ت ٢١٥ هـ) ، يفرق بين الاستفهام والخبر بطريقين ، يُنطق الآية ، ويضرب الأمثلة على ذلك : قوله تعالى : « اللَّهُ أَذِنَ لَكُمْ » (يونس / ٥٩) ، وقوله : « اللَّهُ خَيْرٌ أَمَّا يُشْرِكُونَ » (النمل / ٥٩) ، وقوله « الْآنَ وَقَدْ عَصَيْتَ إِقْبَلْ » (يونس / ٩١) ، ويقول عن الألف « وإنما مُدَّت في الاستفهام لِيُفَرَّقَ بين الاستفهام والخبر ، ألا ترى أنك لو قلت وأنت تستفهم (الرجل قال كذا وكذا ؟) ولم تمدَّها صارت مثل قولك (الرجل قال كذا وكذا) إذا أخبرت »^(٦).

-
- (١) الجحد : أى تكون هل بمعنى « ليس » .
 (٢) الفراء — معاني القرآن — ٢١٣/٣ ، تحقيق أحمد يوسف نجاشي ، ومحمد على النجل ، ط دار الكتب ، ١٩٥٥ م .
 (٣) أبو عبيدة — مجاز القرآن — ٣٥ ، تحقيق فؤاد سزجين ، ط الخانجي ، الأولى ١٩٥٤ م .
 (٤) أبو عبيدة — مجاز القرآن — ٥٦ .
 (٥) المرجع السابق ، ١٨٣ ، ١٨٤ .
 (٦) الأخفش — معاني القرآن — ٧/١ ، تحقيق د. هدى قراة ، ط الخانجي ، ١٩٩٠ م .

وفي قوله تعالى : « لَوْلَا أُخْرِجْتَنِي إِلَى أَجَلٍ قَرِيبٍ فَأَصْدَقَ وَأَكُنْ مِنَ الصَّالِحِينَ » (المنافقون / ١٠) ، يقول الأخفش : قوله : « فَأَصْدَقَ جواب للاستفهام » ، لأن « لولا » ههنا بمنزلة « هَلَا » ، وعطف « وَأَكُنْ » على موضع « فَأَصْدَقَ » لأن جواب الاستفهام إذا لم يكن فيه « فاء » « جُزِمَ »^(١) .

وابن قتيبة (ت ٢٧٦ هـ) في كتابه « تأويل مشكل القرآن » يقول عن « هل » : تكون للاستفهام ، ويدخلها معنى التقرير والتوبيخ ما يدخل الألف التي يستفهم بها كقوله تعالى : « هل لَكُمْ مِمَّا مَلَكَتْ أَيْمَانُكُمْ مِنْ شُرَكَاءَ » (الروم / ٢٨) ، وهذا استفهام فيه تقرير وتوبيخ ،...، والمفسرون يجعلونها في بعض المواضع بمعنى « قد » ،...، ويجعلونها أيضا بمعنى « ما » ...^(٢) .

والطبري (ت ٣١٠ هـ) يقول في قوله تعالى : « أَلَمْ تَعْلَمْ أَنَّ اللَّهَ لَهُ مُلْكُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَمَا لَكُمْ مِنْ دُونِ اللَّهِ مِنْ وَلِيٍّ وَلَا نَصِيرٍ » (البقرة / ١٠٧) ، « أَلَمْ تَعْلَمْ » إنما معناه : « أما علمت » ، وهو حرف جحد ، أدخل عليه حرف استفهام ، وحروف الاستفهام إنما تدخل في الكلام إما بمعنى الاستثبات ، وإما بمعنى النفي ، فأما بمعنى الإثبات ، فذلك غير معروف في كلام العرب ، ولا سيما إذا دخلت على حروف الجحد^(٣) .

وفي قوله تعالى : « قَالَ هَلْ عَسَيْتُمْ إِنْ كُتِبَ عَلَيْكُمُ الْقِتَالُ أَلَّا تُقَاتِلُوا ... » (البقرة / ٢٤٦) ، يتكلم الطبري عن دخول الباء في خبر (هل) لأنها بمعنى الجحد ويستشهد بيت الفرزدق :

يَقُولُ إِذَا أَقْلَوْنِي عَلَيْهَا وَأَقْرَرْتُ
أَلْهَلْ أُخَوِّعُ غَيْشَ لَيْدِيذٍ بِدَائِمٍ^(٤)

إن الشاعر ، أدخل في « دائم » مع « هل » وهي استفهام ، وإنما تدخل في خبر « ما » التي في معنى الجحد ، « لتقارب معنى الاستفهام والجحد »^(٥) .

(١) المرجع السابق ، ١ / ٦٩ .

(٢) ابن قتيبة — تأويل مشكل القرآن — ٥٣٨ ، شرح ونشر السيد أحمد صقر ، الطبعة الثانية ، ١٩٧٣ م ، دار التراث .

(٣) الطبري — تفسير الطبري — ٢ / ٤٨٥ ، تحقيق محمد شاكر ، ط دار المعارف ، الثانية ، ١٩٦٩ م .

(٤) أَقْلَوْنِي : علا ظهر البعير فلما لا يستقر ، وأقرر الرجل : سكن وتماوت ، و « هل » هنا بمعنى « ليس » ، يهجو جريراً بأنه يأق الحيوانات ويستمتع بذلك .

(٥) الطبري ، تفسير الطبري — ٥ / ٣٠١ و ٣٠٢ .

والزجاج (ت ٣١١ هـ) في قوله تعالى « أَتَأْمُرُونَ النَّاسَ بِالْبِرِّ وَتَنْسَوْنَ أَنْفُسَكُمْ » (البقرة / ٤٤) ، يقول : فالألف ألف استفهام ، ومعناه التقرير والتوبيخ ههنا ، كأنه قيل لهم : « أنتم على هذه الطريقة » (١) .

وفي قوله تعالى : « أَوْ كَلَّمَا عَاهَدُوا عَهْدًا نَبَذَهُ فَرِيقٌ مِنْهُمْ » (البقرة / ١٠٠) ، يقول : « ... ونصب » أَوْ كَلَّمَا عَاهَدُوا « على الظرف ، وهذه « الواو » في « أَوْ كَلَّمَا » تدخل عليها ألف الاستفهام ، لأن الاستفهام مستأنف ، والألف أم حروف الاستفهام ، وهذه « الواو » تدخل على « هل » ، فتقول : وهل زَيْدٌ عَاقِلٌ ؟ لأن معنى ألف الاستفهام موجود في « هل » ، وكأن التقدير : « أَوْ هَلْ » ، إِلَّا أَنَّ أَلْفَ الاستفهام ، و « هل » لا يجتمعان ، لإغناء « هل » عن الألف (٢) .

والنحاس (ت ٣٣٨ هـ) ، في كتابه « إعراب القرآن » في قوله تعالى : « قُلْ هَلْ مِنْ شُرَكَائِكُمْ مَنْ يَهْدِي إِلَى الْحَقِّ ، قُلِ اللَّهُ يَهْدِي لِلْحَقِّ ، أَفَمَنْ يَهْدِي إِلَى الْحَقِّ أَحَقُّ أَنْ يُتَّبَعَ أَمْ لَا يَهْدِي إِلَّا أَنْ يُهْدَى فَمَا لَكُمْ كَيْفَ تَحْكُمُونَ » (يونس / ٣٥) ، يقول : قال الأنخفش : إن قال قائل : كيف دخلت أم على مَنْ ؟ قيل : لأن « أم » و « الألف » أصل الاستفهام ، ألا ترى أن « أم » تدل على « هل » ؟ ... (٣) .

والزجاجي (ت ٣٤٠ هـ) في كتاب « حروف المعاني » يقول عن ألف الاستفهام : « تدخل في الكلام لِمَعَانٍ » ، تكون استفهاماً مَحْضاً ، كقولك : أزيد عندك أم عمرو ؟ وتكون تقريراً وتوبيخاً ، فالتقرير قولك : أليس كذا ؟ أم ألم أحسن إليك ؟ كقوله تعالى : « أَلَمْ أُعْهِدْ إِلَيْكُمْ يَابْنِي إِسْرَائِيلَ » (يس / ٦٠) ، ... ، والتوبيخ ، كقولك : « أَلَمْ تُذْنِبْ فَأَغْفِرْ لَكَ ؟ أَلَمْ أُبْسِ فَأُحْسِنْ إِلَيْكَ ؟ » (٤) .

(١) الزجاج — إعراب القرآن ومعانيه — ٩١/١ ، تحقيق الدكتور هدى قراعة ، رسالة دكتوراه مخطوطة قدمت إلى كلية الآداب بجامعة القاهرة سنة ١٩٧٥ م .

(٢) الزجاج — إعراب القرآن ومعانيه — ١٥١/١ .

(٣) النحاس — إعراب القرآن — ٥٩/٢ ، تحقيق د. زهير غازي زاهد ، مطبعة المعاني بالعراق ، ١٩٧٩ م .

(٤) الزجاجي — حروف المعاني — ١٩ ، تحقيق د. علي توفيق الحمد ، ط بيروت ، مؤسسة الرسالة ، الأولى ، ١٩٨٤ م .

وعن « هل » يقول : « تكون استفهاما ،...، وتكون بمعنى « قد » ،...، ويدخلها معنى التقرير والتوبيخ ،...، ويجعلونها أيضا بمعنى « ما » ،...، (١) .

من هذه الجولة الخاطفة يتبين أن مصطلح « التصور » و « التصديق » لم يخطر على بال اللغويين والنحويين والمفسرين ، وسنجد أنه لم يخطر على بال الجرجاني ، مع أنه شغل نفسه بالحديث عن الاستفهام بالهمزة ، وأن الشك يقع فيما جاء بعدها من فعل أو اسم (٢) ، بينما الذى خطر على باله وألح في الحديث عنه هو : أثر السياق في المعنى ، بعيدا عن « التصور » و « التصديق » ، يقول : « اعلم أن ههنا أصلا أنت ترى الناس فيه في صورة من يعرف من جانب وينكر من آخر ، وهو أن الألفاظ المفردة التى هى أوضاع اللغة لم توضع لتعرف معانيها في أنفسها ، ولكن لأن يُضَمَّ بعضها إلى بعض ، فيعرف فيما بينهما فوائد ، وهذا علم شريف ، وأصل عظيم » (٣) .

فهل عرف الزخشري شيئا عن « التصور » و « التصديق » ؟ تتبعنا مواضع الاستفهام بالهمزة و « هل » في الكشف فلم أجده لهما المصطلحين ذكرا ، وأوضح دليل ، قوله في الآية الأولى من سورة الإنسان : « هَلْ أُمِى عَلَى الْإِنْسَانِ حِينَ مِنْ الدَّهْرِ لَمْ يَكُنْ شَيْئاً مَذْكُوراً » . « هل » بمعنى « قد » في الاستفهام خاصة ، والأصل « أهْل » بدليل قول الشاعر :

سَائِلُ قَوَارِسَ يَرْبُوعٍ بِسَدَّتِنَا أَهْلُ رَأُونَا بِسَفْجِ الْقَاعِ ذِي الْأَكْمِ

فالمعنى : « قد أتى » على التقرير والتقريب جميعا ، أى : أتى على الإنسان قبل زمان قريب « حِينَ مِنْ الدَّهْرِ لَمْ يَكُنْ شَيْئاً مَذْكُوراً » فيه « شيئا مذكورا » ... (٤)

وأغلب الظن أن بيئة المتكلمين لم تتداول مصطلحي « التصور » و « التصديق » ، ومن المؤكد أنها عاشت في بيئة الفلاسفة ، يقول الدكتور على النشار في كتابه « المنطق الصورى » « نلاحظ أن ابن سينا قصر عمليات المنطق

(١) الزجاجة - حروف المعاني - ٢ .

(٢) الجرجاني - الدلائل - ١١١ إلى ١٢٣ ، تحقيق شاكراً ، الخانجي ١٩٨٤ م .

(٣) الجرجاني - الدلائل - ٥٣٩ .

(٤) الزخشري - الكشف - ١٩٤/٤ ، ط دار المعرفة - بيروت .

هنا على الحد والقياس ولم يذكر القضية ،...، وقد تابع الإسلاميون ابن سينا في تقسيمه هذا ، فانقسمت أقسام المنطق إلى تصور وتصديق ، فالساوى في مقدمة كتابه « البصائر » يقسم أيضا عمل المنطق إلى محاولة تصور المجهولات والتصديق بها ، فالتصور هو : « حصول صورة شيء ما في الذهن ، فإذا سمعنا باسم من الأسماء تَمَثَّلْنَا معنى الاسم في الذهن ، دون أن يقتزن هذا التمثيل بحكم ، أما التصديق فهو : حكم العقل بين حكمين مُتَصَوِّرَيْن ، بأن أحدهما الآخر أو ليس الآخر ، ثم الاعتقاد بصدق ذلك الحكم ، أى مطابقة هذا في الذهن للوجود الخارجى » (١) .

وعن مصدر تقسيم على المنطق عند المناطقة الإسلاميين إلى تصور وتصديق دون استثناء يقول الدكتور النشار : « إننا نجد تقسيم العلم إلى تصور وتصديق لدى أرسطو ، فهو يبدأ الفصل الثالث من المقالة الثالثة من كتاب « النفس » بقوله : « إن العلم ينقسم إلى تصور وتصديق » ، وهذا ما يجعلنا نجزم بأن التقسيم المذكور أرسططاليسى بحث » (٢) .

فلا غرابة أن ينتشر المصطلحان في المدرسة الكلاسيكية . ولا غرابة أيضا أن نجد ابن هشام (ت ٧٦١ هـ) في معنى اللبيب يقول عن « هل » : حرف موضوع لطلب التصديق الإيجابى دون التصور ، ودون التصديق السلبى ... (٣) .

الزركشى (ت ٧٩٤ هـ) في كتابه « البرهان في علوم القرآن » يسير على نفس الدرب ويقول عن « الهمزة » : أصلها الاستفهام ، وهو طلب الإفهام ، وتأتى لطلب التصور والتصديق ، بخلاف « هل » ، فإنها للتصور خاصة ، والهمزة أغلب دورانا ، ولذلك كانت أمُّ الباب » (٤) .

(١) ابن سينا — النجاة — ص ٣ .

(٢) د. على سامى النشار ، المنطق الصورى ، ٨١ ط دار المعارف .

(٣) معنى ابن هشام ، معنى اللبيب ، ٤٥٦ ، تحقيق الدكتور مازن المبارك ومحمد على حمد الله ، مراجعة سعيد الأفغالى ، ط دار الفكر بيروت — الطبعة الأولى — ١٩٩٢ م .

(٤) الزركشى — البرهان في علوم القرآن — ٤ / ١٧٨ ، تحقيق محمد أبو الفضل وإبراهيم ، ط بيروت المصورة — ٣٦٤ ج

ولا غرابة أن نجدهما بعد ذلك في كتب البلاغة التقليدية ، ثم يتحولان إلى هدف أساسي من السؤال بالهمزة أو بـ « هل » بغض النظر عن السياق ، وعن السائل وعن المسئول وعن سبب السؤال .

وأقول : إن الهمزة للاستفهام الذى ينتظر إجابة محددة أو لا ينتظر ، وأن « هل » للاستفهام الذى ينتظر إجابة محددة أو لا ينتظر ، والعبرة بالسياق .

وقد سأل أبو تمام بحر فى الاستفهام « الهمزة » و « هل » كما سأل ببقية الأسماء « أى » و « كيف » و « أين » ، وغيرها من أدوات ، وسأل بغير أداة .

ففى مدحه للحسن بن وهب ، يسأل :

وَرَأَيْتُ غَرْثَهُ صَيِّحَةً نَكْبَةً جَلِيلٌ ، فَقُلْتُ : أَتَبَارِقُ أَمْ كَوَكَبُ ؟
٦/ ١٣٠/ ١

وفى مدحه للحسن بن سهل ، يسأل :

وَهَلْ كُنْتُ إِلَّا مُذْنِبًا يَوْمَ تُنْتَجَى سِوَاكَ يَا مَالٍ ، فَأَقْبَلْتُ نَابِئًا ؟
٢٧/ ١٤٥/ ١

وفى مدحه لمحمد بن عبد الملك الزيات ، يسأل :

فَكَيْفَ أَصْبَحْتَ وَلَا زِلْتُ فِي عَافِيَةٍ أَذْيَالُهَا تُنْسَجِبُ ؟
٣/ ٢٩٧/ ١

كما يسأل فى مدحه ابن أبى دؤاد :

وَأَيْنَ يَجُورُ عَنْ قَصْدٍ لِسَانِي وَقَلْبِي رَائِحٌ بِرِضَاكَ غَادِي ؟
٢٨/ ٣٧٥/ ١

إلى غير ذلك من أدوات .

ويسألونه فى رثاء غالب بن السعدى بلا أداة استفهام :

وَقُلْتُ أَخِي ، فَقَالُوا : أَخْ ذُو قَرَابَةٍ ؟ فَقُلْتُ : وَلَكِنَّ الشُّكْلَ أَقَارِبُ
٣/ ٤١/ ٤

ومثل السؤال بلا استفهام قوله : « أَلَسَى أبا النَّصْرِ ؟ » ٤ / ١٠٢ / ٧
و « أَلَسَى أبا الْفَضْلِ ؟ » ٤ / ٧٧ / ١٧ .

خروج الاستفهام عن مقتضى الظاهر :

خروج الاستفهام عن مقتضى الظاهر مجال خصب ، يجمع بين صيغة السؤال ، وتلويحه . ليؤدى أداء آخر له صيغته الخاصة ، كأن يكون استفهاما ويخرج إلى التعجب أو إلى الاستنكار أو النفي ، وهذه فضيلة من فضائل الخروج عن مقتضى الظاهر ، أو هو : التركيب يحتوى على صيغة نحوية لها مواصفاتها ، ومعنى آخر لا ينتج عن هذه الصيغة ، وبذا يكون جامعا إلى طبيعة التركيب النحوى أثر المعنى الآخر فى النفس .

فالاستفهام المباشر له جوابه المناسب ، وتنتهى القضية ، أما الاستفهام التعجبى أو الاستنكارى أو ... أو ... ، فيعتمد على إثارة المسئول ، وتركيزه فى السؤال الذى سَيُوجَّهُ إليه ، والبحث له عن إجابة ، ثم تحويل هذه الطاقة إلى الجانب الآخر الذى يقصده السائل من المسئول ، فالسائل المتعجب مثلا ، قد نقل إلى المسئول إحساسه ، ليكون رد الفعل البحث فى مبررات هذا التعجب الصادر عن السائل .

فالخروج عن مقتضى الظاهر — فى العموم — توظيف الأسلوبين فى إطار واحد ، تشكيل مولد ، ظاهره شئ ومضمونه شئ آخر ، أمر يخرج إلى الدعاء ، نهى يخرج إلى التوبيخ ، استفهام إلى تأنيب ... الخ ، ثم يضاف إلى هذا الإيقاع النفسى العام المنتشر فى القصيدة ، المنبثق من الغرض العام لها .

وستتجول الآن فى غرض المدح ، لنر ما به من الاستفهام الخارج عن مقتضى الظاهر .

المدح :

أفكار المدح لها طريق مرسوم — فى الأغلب الأعم — ولها معجمها المعروف ، فى الشائع المتداول ، لكن لكل شاعر طريقته الخاصة . وهذا أبو تمام فى مدح خالد الشيبانى يعرض فكرته فى شكل سؤال وجواب . فيقول :

يَقُولُ أَنَا فِي حَبِينَاءَ غَائِنُوا
أَصَادَفْتُ كَنْزاً أَمْ صَبَحْتُ بِغَارَةٍ
فَقُلْتُ لَهُمْ لَا ذَا وَلَا ذَاكَ دَيْدَنِي
عِمَارَةَ زَحْلِي مِنْ طَرِيفٍ وَثَالِدٍ
ذَوِي غَرَّةٍ حَامِيَهُمْ غَيْرُ شَاهِدٍ
وَلِكَيْتَنِي أَقْبَلْتُ مِنْ عِنْدِ نَحَالِدٍ

٣١/٥/٢

والطريف هنا تلك الصورة التي تخيلها أبو تمام ، رجل بدت عليه النعمة ، وكان قبلاً مُعَدِّماً ، مما أثار حوله التساؤل والحيرة بل والغيرة ، شيء ما يذكرنا بقصة « علي بابا » الذي وقع على كنز فكثرت حوله الشائعات ، ويأتي السؤال التعجبى « أَصَادَفْتُ كَنْزاً ؟ » ، أم « صَبَحْتُ بِغَارَةٍ ؟ » ، فهذا هما الغرضان المتاحان ، إما كنز وإما إغارة ، مع ما فيهما من دلالات اقتصادية واجتماعية ، ويكون الجواب بأنه قد أقبل من عند نحالد الشيباني ، الكنز الدائم ، والغاية المشروعة .

ومع عبد الله بن طاهر ، يكون الجواب من صيغة السؤال ، ولكن بعد التعديل :

يَقُولُ فِي قَوْمِي صَحْبِي وَقَدْ أَحْدَثَ
أَنْطَلَعَ الشَّمْسُ ثَنَوِي أَنْ تَوْمُ بِنَا
مِنَّا السُّرَى وَنَحْنُ الْمَهْرِيَّةُ الْقُودِ (١)
فَقُلْتُ : كَلَّا ، وَلَكِنْ مَصْلِعُ الْجُودِ

٢ / ١٣٢ / ١ و ٢

ومثلها في ٢ / ١٥٠ / ١٦ .

وقد يُحوَّل الخطاب إلى الممدوح ، فيقول لأبي المغيث الرافقي مستنكراً :
مَا لِلْخُطُوبِ طَعْتُ عَلَى كَأَنَّهَا
جَهَلْتُ بِأَنْ تَذَاكَ بِالْمُرْصَادِ ؟!

٢٧ / ١٣٠ / ٢

ومثلها في ٣ / ٢٦٩ / ٤ .

وقد يَجْنَحُ إلى المبالغة من خلال استفهام تقريرى ، وذلك فى مدح نوح السكسكى :

أَوَلَيْسَ عَمْرَبْتُ فِي النَّاسِ النَّدَى
حَتَّى اسْتَهَيْتَنَا أَنْ نُصِيبَ بِخَيْلَا ؟

٢٨ / ٧١ / ٣

(١) قَوْمِي : بلد بين العراق وخراسان وطبرستان ، بالقرب من أصفهان ، القود : الثوب السهلة المنقادة .

وفي تشكيل آخر ، يستغل جملة الشرط والجزاء بلا أدوات ، مقدما الجزاء على الشرط في صورة استفهام خرج إلى معنى التقرير ، فَمَنْ توجه بالسؤال إلى غير ابن أبي دؤاد حتى عليه أن يسلب ماله ، وأن يلجأ إلى البخلاء يطلب ندامهم :

أَيْسَلْبُنِي نَزَاءَ الْمَالِ رَبِّي وَأَطْلُبُ ذَاكَ مِنْ كَفِّ جَمَادٍ ؟
رَغِمْتُ إِذَا بَانَ الْجُودُ أَمْسَى لَهُ رَبِّ سَيَوَى ابْنِي أَبِي دُؤَادٍ

٢٨٣/ ١ و ٢

ويسلك أبو تمام طريقة أخرى في الاستفهام ، وهي طريقة السؤال التخيري ، الذي يخرج إلى معنى الدهشة ، أو الإفراز بعلو الشأن ، أو إظهار الغيرة ، أو العتاب الحادث على الوفاء ... الخ .

فحين مثل الذي خرج إلى معنى الدهشة ، قوله لأبي سعيد الثغري :

مَنْ كَانَ أَلْكَا حَلَا فِي كِتَابِهِمْ أَلْتِ أَمْ سَيُفَكُّ أَمْ الْأُحْدُ ؟

٢٨٣/ ١٧ و ٢

وذكر الأحمَدُ هذا ، لأن الواقعة التي خاضها أبو سعيد كانت يوم الأحد ، والمنعجمون بأشهر أن أول ساعة من الأحد منحوسة عند المنجمين ، والمعروف أنه كان للتنجيم وعلمائه سطوة على النفوس في هذه الحقبة من الزمن ، وما حدث في فتح عسورية ليس عنا ببعيد ، وأبو تمام يسأل مندهشا ، ويسأل مرددا أقوال الناس ، هل المسير في هذه المعركة ، أبو سعيد أم سيف أبي سعيد ، أو ساعة نحس الأعداء يوم الأحد ؟ ولأنه لا نتمس هنالك ، ولا طيرة في الإسلام ، فالمنتصر أبو سعيد صاحب سيف أبي سعيد . ونراه يسلك نفس الطريقة في نفس القصيدة عن نفس المعركة مفخما أثرها بطريق الاستفهام :

ثَالِثُ نَذِيرٍ الْأَسْلَامُ يَشْكُرُهَا مِنْ وَقَعَةِ أَمِّ بَنُو الْعَبَّاسِ أَمْ أَدُّ ؟

٤٠/ ١٩ و ٢

وفي مدح محمد بن عبد الملك بن صالح الهاشمي ، يتغنى أبو تمام بالأرومة العباسية ويقر بعلو شأنها ، قائلا :

مَنْ ذَا كَعَبَّاسِيهِ إِذَا اصْطَلَّتْ الـ أَحْسَابُ أَمْ مَنْ كَعْبِدُ مُطْلِيهِ ؟

٢٠/ ٢٧٣ و ١

إلى غير ذلك^(١) .

الاستفهام في الرثاء :

الرثاء عند أبي تمام فرصة من فرص الإبداع الذي ينجل في إعادة صياغة السائد من الأفكار في الشعر ، فالحزن هو الحزن ، وعلاماته معروفة ، والكلام فيه مرسوم ، ولكن أبا تمام في رثاء ابن حميد يغير من فكرة طلب الدعاء بالسقيا لقبر الميت إلى رفض وتعليل هذا الرفض ، بما يقلب الرثاء إلى مدح ، ففي القبر بحر العطاء (ابن حميد) ، فلا حاجة لأبي تمام بعطاء السحاب ، ثم يسأل متعجبا :

وَكَيْفَ احْتِمَالِي لِلْسَّحَابِ صَنِيعَةً بِاسْقَاطِهَا قَبْرًا ، وَفِي لَحْدِهِ الْبَحْرُ ؟
٢٧/ ٨٤/ ٤

ويتوقف أكثر من مرة أمام الأيام والدهر التي خطفت منه الفقيده ، ثم يخرج بفكرة جديدة :

أَلَمْ تَرَيَا الْيَّامَ كَيْفَ فَجَعَنْنَا بِهِ ثُمَّ قَدْ شَارَكَنْنَا فِي الْمَآئِمِ ؟
٨/ ١٣١/ ٤

فالأيام هنا ظالمة مظلومة ، قاسية مهضومة ، بل قل ، هي أسد مفترس وحمل ودع ، ومن خلال الاستفهام يعلو بشأن الفقيده إلى عنان السماء .

ومع غمير بن الوليد ، وهو الموت لأعدائه ، لكن يختاله الموت فيفضي عليه ، فيسأل أبو تمام متحسرا :

أَصَابَ مِنْكَ الْمَوْتُ فُرْصَةً سَاعَةً فَعَدَا عَلَيْكَ وَاثْمًا أُخْوَانِ ؟
١١/ ١٤٥/ ٤

ويكرر الفكرة مع هاشم بن عبد الله ١٢/ ١٣١/ ٤ .

وسأدع كل هذا ، وأتوقف عند رثاء أبي تمام بحارية له ، لأنها صادقة ، ومفعمة حرارة ، وليس معنى ذلك أن قصائده الأخرى امتلأت مينا وبهتاناً ، فقصائده في خالد الشيباني وابن حميد الطائي وغيرهما تنبئ عن حسرة حقيقية ، لكن ، يبقى

(١) الديوان - : أصادفت كثيرا أم .. ٢/ ٥ ، و : أخلأتم لائم ألتيت يثا أم .. ٢/ ٣٢٠ ، ٦ ، و : أمعطى الجليل بلا امتنان يثا أم .. ٤/ ٦٤/ ٣ .

لهذه القصيدة أن الإبداع فيها تَبَعَ من البساطة والسهولة والعفوية ولم ينبع من الحذق والمهارة المفرغتين من الإحساس .

لقد ارتبط أبو تمام بجاريته هذه برباط تجاوز العاطفة الحادة ، أو الغريزة المشبوبة إلى رباط المودة والرحمة والسكينة ، فكانت له غذاءً للروح والعقل والنفس ، ولَعِبَ الاستفهام هنا دوراً في سؤال الآخرين ، وفي سؤال النفس ، وفي بيان الحزن العميق ، يقول :

أَلَمْ تَرِنِي تَحْلِيْتُ نَفْسِي وَشَانَهَا وَلَمْ أُخْفِلِ الدُّنْيَا وَلَا حَدَثَانَهَا ؟
لَقَدْ خَوَّفَنِي النَّائِبَاتُ صُرُوفَهَا وَلَوْ أُمْنِنْتَنِي مَا قَبِلْتُ أُمَانَهَا
يَقُولُونَ هَلْ يَبْكِي الْفَتَى لِخَرِيدَةِ مَتَى مَا أَرَادَ اعْتَاضَ عَشْرَ مَكَانَهَا ؟
وَهَلْ يَسْتَعِضُ الْمَرْءُ مِنْ تَحْمُسِ كَفِّهِ وَلَوْ صَاغَ مِنْ حُرِّ اللَّجَيْنِ بَنَانَهَا ؟

١٤٢/ ٤ و ١٤٣/ ١ و ٢ و ٧ و ٨

والفكرة التي سيطرت على أبي تمام أنه فقد الأمن بفقدته جاريته ، وعليه أن يكمل أيام عمره الباقية وحيدا ، وقد كَبُرَتْ سنُّه ، محروما وقد احتاج القرين ، فيأتى الاستفهام « أَلَمْ تَرِنِي تَحْلِيْتُ نَفْسِي وَشَانَهَا » لبيان القهر الذي يعيشه ، بنفسه حين طلب مثل هذه الجارية بخشت عنها وأحضرتها ، وحين طلبت الأنس من هذه الجارية ، حققت لنفسه ذلك وأمتعتها ، وكذا عقله .. وكذا روحه .. ثم تَرَحَّلَ هذه الجارية فجأة وقد أخذت معها كُلَّ الحِجَالِ التي ربطت أبا تمام بالحياة ، إن رحيلها قد أسلمه إلى الزهد ، وإلى الخوف من الغد ، وإلى القلق على اليوم ، وإلى فقد الأمن .

وانظر إلى اسم الاستفهام « كيف ؟ » إنه يكشف عن الفشل في إيجاد حل للمشكلة التي يعانى منها ، فالمشيب ناقوس يدق معلنا اقتراب الفصل الأخير من مسرحية الحياة ، وعليه أن يخوضه منفردا ، وحيدا ، منتظرا أن يسدل الستار .

ثم يلجأ إلى الاستفهام مرة أخرى ، ليفند رأى المحيطين به « جارية ذهبت ... أخرى جاءت ، فما المشكلة ؟ » والاستفهام هنا استنكاري ، من أصدقائه الذين يملأون بيوتهم بمثل هذه الجارية ، ولا يعرفون لمن اسما ولا عددا ولا جنسية ، أما جارية أبي تمام فقد كانت أكثر من جارية ، وأكبر من أن تباع وتشتري ، إنها أصابعه الخمسة ، وبالأصابع ينال المرء ما يريد ، وبالأصابع يحقق رغباته وشهواته ، وبالأصابع يشعر بالقدرة والسطوة ، ولو فقدتها وحل محلها أخرى من الذهب لما قامت مقامها . ما أروع المجاز .

إن جمال الفكرة يستدعى جميل اللفظ ، ثم تعمل التراكيب عملها في إبراز هذا الجمال .

وبالنسبة للاستفهام يحدد السياق معاني أدواته ، فاهمزة هـ ليست للتصديق أو للتصور المنطقيين ، بقدر ما هي سؤال النفس للنفس من حال العزوف عن متع النفس ، وعدم الاحتفال بمجريات الأمور ، سؤال فيه تقرير للواقع ، وعدم توقع لحدوثه ، وعدم القدرة على السيطرة على الأسى الذى تملكه وأدى به إلى هذه اللامبالاة .

إن معنى الأداة يُستشف من السياق الذى وُضع فيه ، ولا تختلف أداة الاستفهام عن هذا المضمار .

الاستفهام فى الغزل :

الذى أُلح عليه من الدوران مع تركيب من التراكيب فى مجال غرض من الأغراض الشعرية ، هو أن الطبيعة الفكرية والنفسية للغرض الشعرى تؤثر على التركيب اللغوى ، وأحيانا تتدخل فى اختيار مفرداته ، وذلك من خلال رؤية الفنان وتجربته التى خاضها ، وإن تُعذر تطبيق هذا الرأى على الشعر الحديث ، فهو مائل بصورة من الصور فى شعر التراث .

الحسود مثلا ، عنصر مهم من عناصر حالة الحب ، مثله مثل العزول والرقيب بدرجات مختلفة فى القدرة على التأثير على الحب والمحبين ، ويأتى أبو تمام ويتحول من لوم الحسود إلى تلمس العذر له ، فيستفهم :

كَيْفَ الْوَمُ الْحَسُودَ فَيْلِكَ وَقَدْ رَأَى هِلَالَ السَّمَاءِ طَوَعَ يَدَى ؟
٤ / ١٨٨ / ٤

لا سبيل إلى ردع هذا الحسود ، فهو ذواق للجمال ، ويشارك أبا تمام الإعجاب بالفتاة التى أحبها .

وفى نبرة حزن وشوق وعتاب ، يخاطب صاحبه :

كَيْفَ بُعِدَى — لَأَذُقُمُ الْيَسْنَ أَتُسَمِّحُ بِخَبْرُونِي مُذْ بِنْتُ عَنْكُمُ وَبِثَمِّ ؟
١ / ٢٧٣ / ٤

فالبعد هنا هو محور الفكرة ، بُعد بالسفر أو بُعد بالفراق أو بُعد بالخصام ، على أية حال ، هو بُعد مرير ، قَاسَى منه الطرفان ، ويأتى الاستفهام ليجسد مرارة التجربة ، « كَيْفَ بُعِدَى ؟ » ، فالشاعر يدرك قسوة البعد على المحبين ، وأن رحيله من مكان إلى آخر وراء المجد يكلفه الكثير من التضحيات ، وهذه أفدَحُها ، فلا حيلة مع السفر ، ولا حيلة مع الحب ، كيف يجتمعان ؟ لا يجتمعان ، إذا يَشْقَى الشاعر ويظل يشقى .

انظر إليه فى البيت الثانى يقول :

أَعْلَى مَا عَهِدْتُ أَمْ غَيْرُكُمْ نَكَبَاتُ الدَّهْرِ الْخَوْنُ فَخُنْتُمْ ؟
٢/ ٢٧٣/ ٤

دفقة قوية من المشاعر المتضاربة تخييش فى نفسه ، فالدهر الخَوْنُ فرق بينهما ، ولكنه عاد إليها ، فليبحث عن العهد والحب والمواثيق ، والأمانى العذاب ، ويتوقع الخيانة والهجر والنسيان وشيئا يحطم الأعصاب ، إن الاستفهام هنا سؤال ملهوف عن نتيحة مغامرة قام بها فى سبيل المجد ، فهل تحقق المجد ؟ وماذا يفيد المجد إذا ضاعت منه حبيبته ؟ « أَعْلَى مَا عَهِدْتُ ؟ » وكأنه يهمس إلى نفسه ، أو يرجو ما يصعب تحقيقه ، ثم تأتى كلمة « خُنْتُمْ » قوية ، عنيفة ، صاعقة . ولكنها متوقعة ، أو قل ، تمنى ألا تقع .

الاستفهام هنا يصور دخيلة النفس المشتاقة ، القلقة ، والقلب الملتاع ، وصراع العقل مع القلب ، العقل الذى طمح إلى العلا ، وتحرك به بعيدا استجابة لمقدمات منطقية ، وحين أعاده إلى حبيبته عجز أن يخفف من قسوة المفاجآت « أَعْلَى مَا عَهِدْتُ أَمْ غَيْرُكُمْ نَكَبَاتُ الدَّهْرِ ؟ » .

وهاك استفهام آخر ، فيه نزق الشباب ، وهوس العاشقين تنبثق منه الفتوة والفتك والانهار ، يخاطب الآخر ، ويسأل مُبَكَّتًا :

أَزَعَمْتَ أَنَّ الظُّبَى يَحْكِي طَرْفَهُ وَالْقَدْ غُصِّنَ جَالٌ فِيهِ مَأْوُهُ ؟
اسْكُتْ . فَأَيْنَ ضِيَاؤُهُ ؟ وَبَهَاؤُهُ ؟ وَكَمَالُهُ ؟ وَذِكَاؤُهُ ؟ وَحَيَاؤُهُ ؟
٣ و ٢/ ١٤٧/ ٤

حالة من الانهار ، أفقدته الروية والاتزان ..

ويخوض تجربة أخرى ، تجربة السعى وراء محبوبة صعبة المنال ، لمحة سبب

وسبب ومن أقواها الرقيب ، والرقباء كثيرون ،: الأب ، الأخ ، الزوج ، القبيلة ،
العوامل الاقتصادية ، والاجتماعية ، والأخلاقية ، إلى غير ذلك من أسباب ،...،
فيقول :

رُزِقْتُ رِقَّةً قَلْبٍ مِنْهُ نَعَصُهُ مُنْعَصٌ مِنْ رَقَبٍ قَلْبُهُ قَاسِي
مَتَى أَعِيشُ بِتَأْمِيلِ الرَّجَاءِ إِذَا مَا كَانَ قَطْعُ رَجَائِي فِي يَدِي يَاسِي؟

٤ / ٢١٦ / ٥ و ٦

وان قلب الشاعر تتعاوره مشاعر متضاربة ، هي رقيقة القلب (عامل شدد) ،
والرقيب (أيا كان نوعه) يقف بالمرصاد (عامل صد) ، والنتيجة ، قلب حائر
بين الإقدام والإحجام ، بين الطيران إلى السماء ، والسقوط في بحر ، ومن ثم
تدور كلمات « الأمل » و « الرجاء » و « اليأس » محورا للتجربة ، مع جزالة في
الألفاظ ، وسلاسة في التركيب ، وتدفق في الشعرية ، وذلك من خلال أسلوب
الاستفهام .

ألوان من الاستفهام :

أبحث هنا عن نوع من الطرافة حققها أبو تمام مستغلا أسلوب الاستفهام ،
وأقدم نموذجا لعنابه الحسن بن وهب ، صديقه الصدوق في أمر شغلت مشاغل
الولاية الحسن عن أن يفنى بها ، فيأتى العتاب بمزج بالإيجاع ، ممسوسا بالمزاح ،
مُتَّصِرًا بالاستفهام الخارج إلى معنى التوبيخ ، يقول :

أَلْهَيْتَكَ عَنْ حَاجَةٍ ضَيَّعَتْ حُرْمَتَهَا وَلَايَةً ، وَدَوَّاعِي النَّفْسِ تُثْهَمُ
أَحِينَ قُمْتَ مِنَ الْإِيَّامِ فِي كَيْدِ كَمَا أَتَارَ بِنَارِ الْمُوقِدِ الْعَلَمُ؟ (١)
أُنْشِبْتَ نَفْسَكَ فِي ظُلْمَاءٍ مُسْدِفَةٍ وَأَفْسَدْتَكَ عَلَى إِنْخَوَانِكَ النَّعَمُ!؟
دُبًّا ، وَلَكِنَّهَا دُبِّيَا سَتَنْصَرِمُ وَآخِرُ الْحَيَوَانِ الْمَوْتُ وَالْهَرَمُ

٤ / ٤٨٩ / ١١ - ١٤

كان أبو تمام خفيف الدم ، حاضر النكتة ، لاذع السخرية ، وكان تفاحة
الجلس كما يقولون ، فصور الحسن بن وهب في صورة مُحَدِّثِ النُّعْمَةِ ، التي تلهيه

(١) « ما » هنا كافة الكاف عن الجر ، والعلم : مبتدأ ، وأنار بنار الموقف خبره ، انظر في « كما » معنى
الليب ، ص ٢٣٣ ، تحقيق د. مازن المبارك ومحمد علي حمد الله ، ط دار الفكر ، بيروت
١٩٩٢ م .

مباهج الحياة وشهوة السلطة ، عن مراعاة حرمة الصَّحْب والخِلان ، فيتكر لهم ، ويزور عن خدمتهم ، فيقدم أبو تمام قضية الخصام بينه وبين صاحبه « أَلَهَيْتُكَ الْوَلَايَةَ عَنْ حَاجَةِ الْإِخْوَانِ » ، وتراه هنا يقدم الحاجة وضياع حرمتها على الولاية وبريقها ومجدها ، فالأصدقاء باقون والمناصب زائلة ، ثم يأتي الاستفهام ، وهو ليس استفهاما بقدر ما هو تصوير للصدمة غير المتوقعة ، فالحسن قد علا مركزه حتى بلغ كبد السماء غلوا ، كناية عن السمو والانطلاق إلى عالم النجوم والشهرة ، وصار كما العلم الذي أضاء بنار الموقد .

فالمنصب جعل الحسن علما مضيئا ، والتشبيه هنا طريف بعيد عن علم الحسنة الذي في رأسه نار ، فالحسن حين اختاره الخليفة ليكون وزيرا صار علما منورا ، وكأن إضاءة المنصب أضيفت إلى إضاءة الصفات الشخصية ، فتحول الحسن إلى جبل مضيء ومضاء ، ثم يتحول أبو تمام إلى الطباقي الصارخ الذي أحسن به أصدقاء الحسن ، فالحسن بسوء تديره وقع في الظلمة ، فبالرغم من هذا النور المُنْغِشِي للعيون — وكأن هذا النور صار مزيفا — لا يحس به أحد ، ثم تحول إلى فساد ، فساد الكون ، فساد المكان ، فساد الأخلاق ، وتأتي كلمة « دنيا » تلك الكلمة التي التقطها الفنان من أفواه العامة ، وممطوطة « دنياا » لتصور التعجب من تقلب المصائر وتغير النفوس ، ثم يستعمل كلمة أخرى وهي « الحيوان » ويقصد بها « الحياة » على صيغة المبالغة ، ويلمّح بها إلى المعنى المباشر منها ، فما أتى به الحسن لا يصدر عن إنسان ، بل حيوان ، ثم يذكر الموت ويخوفه الهَرَم ، بعدما جعله علما مشهورة بلغ السماء مجدا وعزة ، وشهرة وسؤددا ، والاستفهام قد لعب دورا رائعا في تشكيل هاتين الصورتين المتقابلتين .

وفي موقف آخر ، يذيقنا أبو تمام مرارة العلقم ، والعذاب ممزوجا بالصاب ، في كأس مترعة ، وذلك حين يصف سوء مطلبه بنيسابور شاكيًا الدهر ، وذلك في قصيدته التي يفتتحها بقوله :

سَرِيعُ هَوًى تُغَادِيهِ الْهُمُومُ بَنِيْسَابُورَ لَيْسَ لَهُ حَيمُ
١/ ٥٣٦/ ٤

وبعد قلبه بين الأسى والمرارة الداكنة على مر أوتار القصيدة ، ينتهي قصيدته أو لحانه بقوله مستفهما بحسرة :

إِذَا أَنَا لَمْ أَلَمْ عَتَرَاتِ دَهْرٍ أَصَبْتُ بِهَا الْعَدَاةَ ، فَمَنْ أَلُومُ ؟

فِي الدُّنْيَا غِنًى لَمْ أَتُبْ عَنْهُ وَلَكِنْ لَيْسَ فِي الدُّنْيَا كَرِيمٌ
٤ / ٥٣٨ / ١٢ و ١٣

وهنا يتحول الاستفهام إلى بؤرة تدور حولها الصورة كلها ، فالذي حدث له
من سَفَرٍ وعناء ، تحلوه الآمال ، وفَشَلٍ وإحباطٍ مُشْتَرِبٍ بإحساس الضياع ، لا
يلومن فيه أحداً سوى هذا الدهر الخثرون ، فالغنى متوافر لكن الكرم شحيح ،
وهو لم يَتَوَّانَ عن السعي ، لكن اللوم قاهر ، وكل ما راه من ثراء واجهة كاذبة ،
ومظهر خداع أما الكرم ، والبذل ، فلا وجود لهما بنيسابور التي تمثلت أمامه
« دَارُهُون » .

فَإِنْ أَكْ قَدْ حَلَلْتُ بِدَارِ هُونٍ صَبَوْتُ بِهَا فَقَدْ يَصْبُو الْحَلِيمُ
٤ / ٥٣٨ / ١٠

وأبو تمام المهزوم هنا في دار الهون ، هو الذي وصف مجلس الشراب في حاضرة
الحسن بن وهب ، قائلا :

أَفِيكُمُ فَتًى حَيٌّ فَيُخْبِرُنِي عَنْنِي بِمَا شَرِبْتُ مَشْرُوبَةَ الرَّاحِ مِنْ ذَهْنِي ؟
عَدْتُ وَهِيَ أَوْلَى مِنْ فَوَادِي بَعَزَمَتِي وَرُحْتُ بِمَا فِي الدُّنْ أَوْلَى مِنَ الدُّنْ
٤ / ٥٤٢ / ١ و ٢

جو آخر ، بعيد عما حدث له في نيسابور ، بعيد عن الحزن والآسى ، جو
كله هزل وانبساط ، وسؤال يلجأنا بالسكاري في الحانات ، حين يدخلون في
دائرة اللاوعي ، ويرفعون الغطاء عن العقل الباطن ، شرب أبو تمام الرَّاح ، وشربت
هي أبا تمام ، فانتقلت إليها عزمته ، وانتقل إليه لَمَعَاتُهَا ، فصارت هي خمر ذات
إرادة ، وصار هو خمرًا تتحرك و ... و ... وهكذا يظل في هزلياته النواسية ،
وإبداعاته التمامية ، واللحن لحن العبث ، ومفتاح كل هذه الطرافة ، استفهام
استبعادي « أَفِيكُمُ فَتًى حَيٌّ فَيُخْبِرُنِي عَنْنِي ؟ » نعم ، هو يسأل عن الفتى الذي
مازال محتفظا بوعيه ، ما زال في عالم الأحياء ، ولأنه غادر هذا العالم حين عَبَّ
الرَّاح ، فَرَّاحَ هُنَاكَ بعيداً بعيداً :

توظيف الاستفهام فنيا :

أولا : التشبيه :

سأنقل عن القزويني ما ذكره عن « التشبيه المُجمل » و « التشبيه المُفصّل » و « التشبيه البليغ » ، وذلك قبل أن أتوقف عند التشبيه في الاستفهام في شعر أبي تمام .

يقول القزويني : « والمُجمل : ما لم يُذكر ونجهه ، فمنه ما هو ظاهر يفهمه كل أحد حتى العامة ، كقولنا : « زَيْدٌ أَسَدٌ » إذ لا يَحْفَى على أحد أن المراد به التشبيه في الشجاعة دون غيرها ، ومنه ما هو خفي لا يدركه إلا من له ذهن يرتفع به عن طبقة العامة كقول مَنْ وُصف بني المهلب للحجاج ، لما سأله عنهم ، وَأَنْ أَيُّهُمْ أَجَدُ ! « كانوا كَالْحَلَقَةِ الْمُفْرَغَةِ ، لا يُدْرَى أَيْنَ طَرَفَاها ؟ » أي : لتناسب أصولهم وفروعهم في الشرف يمتنع تعيين بعضهم فاضلا ، وبعضهم أفضل منه ، كما أن الحلقة المفرغة لَتَنَاسُبَ أجزائها يمتنع تعيين بعضها طرفا وبعضها وسطا ، وهكذا تَسُبُّهُ الشيخ عبد القاهر إلى من وصف بني المهلب ، ونسبه الشيخ جار الله العلامة إلى الأتَمَارَةِ ،... ، وأيضا منه ما لم يذكر فيه وصف المشبه ، ولا وصف المشبه به ، كالمثال الأول^(١) » ومنه ما ذكر فيه وصف المشبه به وحده ، كالمثال الثاني^(٢) ، ونحو قوله زياد الأعجم : (من الشعراء الموالى في العصر الأموي) .

وَأَنَا وَمَا تُلْقَى لَنَا إِنْ هَجَوْنَا لَكَ الْبَحْرِ، مَهْمَا تُلْقَى فِي الْبَحْرِ يَغْرِقُ

ومنه ما ذكر فيه وصف كل واحد منهما ، كقول أبي تمام :

صَرَفْتُ عَنْهُ، وَلَمْ تَصْرِفْ مَوَاهِبُهُ عَنِّي، وَعَاوَدَهُ ظَنِّي، فَلَمْ يَجِبْ كَالْعَيْثِ إِنْ جِئْتُهُ وَأَفَاكَ رَيْقُهُ وَإِنْ تَرَحَّلْتَ عَنْهُ لَجَّ فِي الطَّلَبِ^(٣)

١٢ و ١١/ ١١٣/ ١

والمفصل : ما ذكر وجهه ، كقول ابن الرومي :

(١) كقولنا : زيد كالأسد .

(٢) مثال : هم كالحلقة المُفْرَغَةِ .

(٣) في الديوان : « فلم تُصْرِفْ » ، و « إِنْ تَحَمَّلْتَ » ، و رَيْقُهُ : أي أوْلُهُ ، يمدح الحسن بن وهب .

يَاشِبِيَّةُ الْبَذْرِ فِي الْحُسْنِ وَفِي بُعْدِ الْمَنَالِ
جُدْ، فَقَدْ تَتَفَجَّرُ الصَّخْرَةُ بِالمَاءِ الزُّلَالِ

...، وقد يُتَسَامَحُ بذكر ما يستتبعه مكانه ، كقولهم في وصف الألفاظ إذا وجدوها لا تثقل على اللسان لتنافر حروفها ، أو تكررُها ، ولا تكون غريبةً وحشيةً تُستَكْرَهُ ، لكونها غير مألوقة . ولا مما تبعدُ دَلَالَتُها على معانيها : هي كالعسل في الحلاوة ، وكالماء في السلاسة ، وكالنسيم في الرِّقَّة ،...، والجامع في الحقيقة لازم الحلاوة ، وهو ميل الطبع ولازم السلاسة والرقَّة ، وهو إفادة النفس نشاطاً وروحاً ،...، قال الشيخ صاحب المفتاح : وتسامحهم هذا لا يقع إلا حيث يكون التشبيه في وصف اعتباري ، كالذي نحن فيه ، وأقول : يشبه أن يكون تركهم التحقيق في وجه الشبه على ما سبق التنبيه عليه من تسامحهم هذا ، انتهى كلامه ، والتشبيه القريب المبتدل : هو ما يُنْتَقَلُ فيه من المشبه إلى المشبه به من غير تدقيق نظر ، لظهور وجهه في بادئ الرأي ، وسبب ظهوره أمران :...

والتشبيه البعيد الغريب : وهو ما لا يُنْتَقَلُ فيه من المشبه إلى المشبه به ، إلا بعد فكر لطفاء وجهه في بادئ الرأي ، وسبب خفائه أمران :...، والمراد بالتفصيل : أن يُنْظَرُ في أكثر من وصف واحد لشيء واحد ، أو أكثر ، وذلك يقع في وجوه كثيرة ، والأغلب منها وجهان : أحدهما : أن تأخذ بعضاً وتدع بعضاً ، كما فعل امرؤ القيس ، في قوله :

حَمَلْتُ رُدَيْنِيَّ كَانَ سِنَانُهُ سَنَا لَهَبٍ يَتَّصِلُ بِدُخَانِ (١)
فَفَصَّلَ السَّنَا عَنِ الدُّخَانِ ، وأثبتته مفرداً .

والثاني : أن يعتبر الجميع ، كما فعل الآخر في قوله :

وَقَدْ لَاحَ فِي الصُّبْحِ الثُّرَيَّا كَمَا تَرَى كَعُنُقُودٍ مُلَاحِيَّةٍ جَيْنَ نَوْرٍ (٢)

فإنه اعتبر من الأنجم الشكل ، والمقدار ، واللون ، واجتماعها على المسافة المخصوصة في القرب ، ثم اعتبر مثل ذلك في العنقود المنور من الملاحية ،...

(١) الرديني : الرمح ، ينسب إلى رُدَيْنَةٍ ، وهي امرأة أشتهرت بتقويم الرماح ، سِنَانُ الرمح : نصله ، سَنَا النار : ضوؤها .

(٢) الثريا : مجموعة من الكواكب متكاثرة في موضعها من السماء ، والمُلاحِيَّةُ : عنب أبيض طويل ، نَوْرٌ : نضج ، والقول منسوب لأخيَّة بن الجلاح ، وقيس بن الأسلت شاعران جاهليان .

والتشبيه البليغ ما كان من هذا النوع ، أعني البعيد لغرابته ، ولأن الشيء إذا نيل بعد الطلب به والاشتياق إليه ، كان ثِقَلُهُ أَهْلَى ، وموقعه في النفس أَلْطَفُ ، وبالمسرة أَوْلَى ، ولهذا ضُرِبَ المثل لكل ما لَطَفَ موقعه بِبَرْدِ الماء على الظمأ ، ... ، لا يقال : عدم الظهور ضَرْبٌ من التعقيد ، والتعقيد مذموم ، لأننا نقول : التعقيد كما سبق ، له سببان : سوء ترتيب الألفاظ ، واختلال الانتقال من المعنى الثاني الذي هو المراد باللفظ ، والمراد بعدم الظهور في التشبيه ما كان سَبَبَهُ لُطْفُ المعنى ودقته ، أو ترتيب بعض المعاني على بعض ، كما يشعر بذلك قولنا : « في بادئ الرأي » ، لأن المعاني الشريفة لابد فيها — في غالب الأمر — من بناء ثانٍ على أول ، ورد تالٍ إلى سابق ، كما في قول البحرى :

دَانٍ عَلَيَّ أَيْدَى الْعَفَاةِ وَشَاسِعٍ عَنْ كُلِّ نِدٍّ فِي النَّدَى وَضَرِيْبٍ
كَالْبَدْرِ أَفْرَطَ فِي الْعُلُوِّ وَضَوْوُهُ لِلْعَصْبَةِ السَّائِرِينَ جَدُّ قَرِيْبٍ^(١)

فإنك تحتاج في تعريف معنى البيت الأول إلى معرفة وجه المجاز ، في كونه دانياً وشاسعاً ، ثم تعود إلى ما يعرض البيت الثاني عليك من حال البدر ، ثم تقابل إحدى الصورتين بالأخرى ، وتنظر : كيف شرط في العلو الإفراط ، ليشاكل قوله « شاسع » ؟ لأن الشُّسُوع هو الشديد من البعد ، ثم قابله بما يشاكله من مراعاة التناهي في القرب فقال : « جدُّ قريب » فهذا ونحوه ، هو المراد بالحاجة إلى الفكر ، « وهل شيء أحلى من الفكر إذا صادق نهجا قويا إلى المراد ؟ »^(٢) .

والذى نلاحظه :

أولاً : أن القزويني كان مُوضِّحاً وَمُنَسِّقاً وَمُقَعِّداً لجهود السكاكي (ت ٦٢٦ هـ) الذى قَعَّد جهود الجرجاني (ت ٤٧١ هـ) والزمخشري (ت ٥٣٨ هـ) ولم يتجاوزهما إلَّا لِيَنْقُلَ نَصِّينَ أو أكثر من الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ) ، ونَصّاً من ابن الأثير في كتابه « الوشى المرقوم في حل المنظوم » .

وذكر الراغب الأصفهاني (ت ٥٠٢ هـ) صاحب كتاب « مفردات القرآن » ، مرة وأباً الفرج الأصفهاني صاحب كتاب

(١) داني : قرب ، العفاة : جمع العافى وهو الضعيف أو طالب الفضل ، شاسع : بعيد ، الند : النظم ،

العصبة : الجماعة ، السائرين : السائرين ليلاً .

(٢) الإيضاح — القزويني ، ٣٧٣—٣٨٥ .

« الأغاني » مرة ، فلم يتجاوز القزويني في نظريته البلاغية الجرجاني والزنجشري والسكاكي .

وكان في مجموعه ممثلاً للمدرسة المشرقية في البلاغة ، مدرسة ما وراء النهر (نهر دجلة) ومراكز ثقافتها الشهيرة : أصفهان وجرجان ونيسابور وخوارزم ومرو وسمرقند ، حيث تلتصت الروح العربية وضُغفت أمام تيار اللغات القومية والتراث القومي لأصحاب البلاد ، بالرغم من كثافة عدد علماء المدرسة المشرقية ، وغزارة إسهاماتهم الجلية في العلوم العقلية والنقلية ، يقول عنهم السبكي « أما أهل بلاد المشرق الذين لهم اليد الطولى في العلوم ولاسيما العلوم العقلية والمنطق فاستوفوا هِمَمَهُمُ الشائخة في تحصيل علم البيان ، واستولوا بجدهم على جملمته وتفصيله » (١) .

ثانياً : إن الرجوع إلى الجرجاني والزنجشري أولى من الركون إلى القزويني وأضرابه ولاسيما بعد أن انتفت الحاجة إليه ، إذ صار نموذجاً للأذواق التي تَرَبَّتْ في أحضان المنطق الفلسفي ، والجدل الذي يُميت الفن .

ثالثاً : إن القزويني قد أسرف في تقسيم التشبيه إلى ما يخص الطرفين (المشبه والمشبه به) فهما إما حسيّان وإما عقليّان أو مختلفان ، وما يخص وجه الشبه إما أن يكون غير خارج عن حقيقة الطرفين وإما خارجاً ، وأيضاً ، إما أن يكون وجه الشبه واحداً وإما غير واحد ، والواحد إما حسي وإما عقلي ، وغير الواحد : إما بمنزلة الواحد ، لكونه مركباً من أمرين أو أمور وإما متعدد غير مركب ، والمركب إما حسيّ وإما عقلي ، والمتعدد : إما حسيّ وإما عقلي أو مختلف ، ثم تقسيم التشبيه باعتبار طرفيه إلى أربعة أقسام : أن يكونا مفردين غير مقيدين ، أو مفردين مقيدين ، أو مفردين أحدهما مقيد ، أو مركبين ، والمركب ينقسم إلى ضربين : تشبيه المفرد بالمركب ، وتشبيه المركب بالمفرد ، وإن تعدّد طرفا التشبيه فهو إما ملفوف أو مفروق ،

(١) عروس الأفراح — السبكي ، ص ٥ ، وانظر : تاريخ النقد العربي من القرن الخامس إلى العاشر الهجري — الدكتور محمد زغلول سلام — الباب الرابع : البلاغة في المشرق من ص ٢١٠ إلى ٢٤٨ ، ط دار المعارف (د - ت) .

وباعتبار وجه الشبه ، فله ثلاث تقسيمات : تمثيل وغير تمثيل ومجمل ومفصل وقريب وبعيد ، والبلغ من التشبيه هو التشبيه البعيد لغرابته ، وهو المحذوف منه الأداة والوجه ، ثم تقسيم التشبيه باعتبار الأداة إلى تشبيه مؤكد ومرسل ومقبول ومردود .

وقد يناسب هذا الحشد الهائل من المصطلحات أذواق جيل القزويني في القرن الثامن ، ولكنه بالقطع يجرمنا فرصة التمتع بجمال التشبيه لأنه يتعارض مع أذواقنا تمام التعارض .

رابعاً : لماذا لا نقتصر على تقسيم التشبيه إلى نوعين ، من حيث كونه مثيراً واستجابة ، مُشَبَّهاً ومُشَبَّهاً به ؟ ، لماذا لا نقسمه إلى تشبيه (مُجْمَل) وتشبيه (مُفَصَّل) ، فقد يدفع الفنان بكتلة المثير مرة واحدة ويقرنها بكتلة الاستجابة التي أحسَّ بها ، فيكون هذا تشبيهاً مجملاً ، فإذا حدث الإجمال في المشبه فهو « تشبيه مجمل الركن الأول » ، وإذا حدث في المشبه به فهو « تشبيه مجمل الركن الثاني » ، وإذا حدث فيهما معا فهو « تشبيه مجمل الركنين » .

وكذلك المفصل ، إما أن يكون التشبيه « مُفَصَّل الركن الأول » أو « مفصل الركن الثاني » أو « مفصل الركنين » .

وكذلك وجه الشبه ، إما أن يكون مجملاً ، أو مفصلاً . فالإجمال أو التفصيل هما المعياران اللذان يربحاننا من زحام المصطلحات التي أوردتها القزويني .

والقصد منهما التفريق بين هدفين للفنان ، فقد يهدف إلى إجمال المُشَبَّه ، أو المشبه به أو وجه الشبه ، أو يهدف إلى تفصيل المشبه أو المشبه به أو وجه الشبه . ويرمى من وراء هذا كله إلى غرض فني يمليه عليه الإيقاع العام للعمل الذي يبده ، والسياق الذي وضع فيه صورته التشبيهية . ذلك دون أن نبحت عن مسميات للتشبيه المجمل في ركنه الأول المفصل في الركن الثاني ، أو المفصل في الركن الأول والمجمل في الركن الثاني ، أو المجمل في وجه الشبه ، أو المفصل في وجه الشبه ، أو العكس ، فكل هذا تعقيد لا مبرر له ، واستبدال مصطلح بأخر ، فليس لدينا إلا مصطلحان « الإجمال » و « التفصيل » وسأضرب مثلاً واحداً من شعر أبي تمام لكل حالة من حالتي الإجمال والتفصيل .

أولاً : الإجمال :

(أ) الإجمال في الركنين (المثير والاستجابة) :

قوله في مدح عبد الله بن طاهر :

وَرَكِبَ كَأَطْرَافِ الْأَسِنَّةِ عَرَسُوا عَلَى مِثْلِهَا وَاللَّيْلُ تُسْطُو غَيَاهِبُهُ

٩/ ٢٢١/ ١

فالركب : بشر مختلفو الهوية والجنسية واللغة والأهداف والمقاصد ، مختلفو الشكل مختلفو المضمون ، مشبه مجمل ، (مثير مجمل) أطراف الأسنة : بكل ما فيها من النحافة والرهافة والمضاء والقوة والصمود ، (شكلا وموضوعا) مشبه به مجمل (استجابة مجملة) لم يتدخل أبو تمام فيها لتفصيل حال الركب ، ولا حال أطراف الأسنة ، وترك الأمر للمتلقى يتخيل قدر ما يستطيع ، ويشكل كيفما يريد .

(ب) الإجمال في المشبه (المثير) :

كقوله يرى هاشم بن عبد الله الخزاعي :

خَلَائِقُ كَالرُّغِفِ الْمُضَاعِفِ لَمْ تُكُنْ لَتَنْفُذَهَا يَوْمًا شَبَابُهُ اللَّوَائِمُ^(١)

(ج) الإجمال في المشبه به (الاستجابة) :

كقوله في مدح المعتصم :

يَا صَاحِبِي تَقْصِيَا نَظْرِيكُمَا تَرَيَانَهَا رَامُشِمَسًا قَدْ شَابَهُ
تَرَيَا وَجْهَ الْأَرْضِ كَيْفَ تَصَوَّرُ زَهْرَ الرَّبِيِّ، فَكَأَلَمَاهُو (مُقْمِرُ)

١٢ و ١١/ ١٩٤/ ٢

(د) الإجمال في وجه الشبه :

كقوله في مدح مالك بن طوق :

مَالِي أَرَى الْحُجْرَةَ الْفَيْحَاءَ مُقْفَلَةً كَأَنَّهَا جَنَّةُ الْفِرْدَوْسِ مُعْرِضَةٌ
عَنِّي، وَقَدْ طَالَمَا اسْتَفْتَحْتُ مُقْفَلَهَا وَلَيْسَ لِي عَمَلٌ زَاكِ فَأَدْخُلُهَا

٤ و ٣/ ٤٨/ ٣

(١) الرَّغْفُ : من صفات الدروع ، قيل الواسعة وقيل اللينة ، وشبابة الشيء : حله .

ثانيا : التفصيل :

(أ) تفصيل المثير والاستجابة :

كقولہ فی رثاء محمد بن حمید الطائی

كَأَنَّ بَنِي نُبَهَانَ يَوْمَ وَقَاتِهِ نُجُومُ سَمَاءٍ حَرَمٍ مِنْ بَيْنِهَا الْبَدْرُ

١٤/ ٨١/ ٤

(ب) تفصيل المثير :

فی مدح المعتصم ، يقول :

كَأَنَّ أَمْوَالَهُ وَالْبَدْلُ يَمَحَقُهَا نُهْبٌ تَعَسَّفُهُ التَّبْدِيرُ أَوْ تَقْلُ

٢٣/ ١١/ ٣

(ج) تفصيل الاستجابة :

فی مدح ابن عبد الملك الزيات ، يقول :

لُعَابُ الْأَفَاعِي الْقَاتِلَاتِ لُعَابُهُ وَأُزَى الْجَنَى اشْتَارَتْهُ أَيْسِدُ عَوَاسِلُ

٣٢/ ١٣٣/ ٣

(د) تفصيل وجه الشبه :

فی مدح المعتصم ، يقول :

مُسْتَقِينًا أَنْ سَوْفَ يَمُحُو قَتْلَهُ مَا كَانَ مِنْ سَهْوٍ وَمِنْ إغْفَالِ
مِثْلُ الصَّلَاةِ إِذَا أُقِيمَتْ أَصْلَحَتْ مَا قَبَّلَهَا مِنْ سَائِرِ الْأَعْمَالِ

٢٠ و ١٣٤/ ١٩/ ٣

بلا مصطلحات ، ولا تقسيمات ، ولا شروط ، ولا قوانين ، ولا جدال عقيم ،
فالفنان إما أن يَجْمَلِ الركنين (المثير والاستجابة) ويقدمهما بكل طمحاتهما ،
المعنوية والشعورية ، وإما أن يَجْمَلِ ركنًا منهما ، أو وجه الشبه ، وكذا يفعل إن أراد
أن يفصّل ، والتفصيل تدخّل منه في إبراز عناصر معينة في الصورة وإغفال
عناصر أخرى لا يريدّها ، وكأنّه يرسم لنا طريق التخيّل ، ووجه المعاشة ،
والإجمال والتفصيل كلاهما يخضعان لرؤية مدروسة ، وهَدَف واضح ، وغرض
محدد ، يقصد إليه الفنان .

ولنعد إلى التشبيه في الاستفهام عند أبى تمام :

التشبيه في الاستفهام :

سأعالج التشبيه هنا من زاوية الإجمال والتفصيل ، وتوضيفهما في موضعهما الثلاثة « المثير والاستجابة ووجه الشبه » ، مع ملاحظة أن التشبيه لا يأتي في الاستفهام لغرض التوضيح أو التقريب ، بقدر ما هو إفادة من خصوصية التشبيه الذى يجمع بين شيئين فى قرْن واحد ، مثير يعايشه الفنان فيستجيب له استجابة خاصة ، فيجمعهما فى إطار التشبيه ، ويكمل بهما الأثر الناتج عن أسلوب الاستفهام .

وأسلوب الاستفهام ، هو : التركيب الذى يتخذ الاستفهام محورا له ، وهو فى الشعر يمتد حتى يشمل البيت أو يتجاوزه إلى غيره ، وليس هو أداة الاستفهام ، والمستفهم عنه فقط بل السياق كله ، جملة الاستفهام وما عطف عليها ، وما كان حالا لها ، أو صفة ، أو ظرفا .. الخ ، ما أكمل المعنى فى العبارة ، فمثلا فى مدح أبى تمام لأبى سعيد الشغرى يقول له فى حثه على العطف على ولده الوحيد :

فكيف؟ وإن لم يرزق الله إخوة له، فهو بعد اليوم فرعك كله

١٦/ ١٤٧/ ٣

فاسم الاستفهام « كيف ؟ » والمستفهم عنه : الواقعة التى حدثت ولم يذكرها : « قسوة أبى سعيد على ابنه » ، ولكن لا يتم معنى لهذا الاستفهام إلا بتكملة العبارة التى وردت فى بقية البيت .

ومن هنا يكون أسلوب الاستفهام مشتملا على جملة الاستفهام وما يكمل معناها . ثم يأتي التشبيه ، الذى قد يقع عليه الاستفهام ، مثل قوله فى محمد بن عبد الملك بن صالح : « نسيب النبى ﷺ » .

مَنْ ذَاكَ عَبَّاسِيهِ؟ إِذَا اصْطَكَّتْ أَلْأَحْسَابُ، أَمْ مَنْ كَعْبِدِ مُطَّلِبِيهِ؟

٣٠/ ٢٧٣/ ١

أو قوله فى الغزل :

وَلِي يَأْخُلِي الصَّدْرِ مِنْ لَوْعَةِ الْهَوَى حَشَا، لَسْتُ أَذْرِ جَمْرَةً هِيَ أَمْ حَشَا؟

٣/ ٢٢٧/ ٤

وقد يقع التشبيه خارج جملة الاستفهام ، ولكنه جزء من نسيج الاستفهام :
مثل قوله في مدح المعتصم :

فَحْوَكَ عَيْنٌ عَلَى نَجْوَاكَ يَا مَهْدِلُ حَتَّامٌ لَا تَنْقُضِي قَوْلَكَ الْخَطْلُ ؟
١/ ٥/ ٣

فالحال التي يتلبسها العاشق كأنها جاسوس عليه ، ثم تأتي جملة الاستفهام ،
والعلاقة وطيدة بين الحال الفاضحة والعين المراقبة والقول الخطل الذي لا
يَنْقُضِي .

ومثل قوله في مدح ابن الهيثم :

أَفْتَنَعَ الْمَعْرُوفَ ؟ وَهُوَ كَأَنَّهُ قَمَرُ الدُّجَى ، إِنِّي إِذَا لَلَيْمُ^(١)
٣٣/ ٢٩٣/ ٣

المهم ، أن ندرك أن هندسة العبارة ، لا تستقيم إلا بحسن وضع التشبيه أو
غيره من الصور في المكان اللائق به حيث تقع جملة الاستفهام سواء كان التشبيه
جزءا منها ، أو خارجا عنها .

أولا : الإجمال في التشبيه :

قد يكون الإجمال في المشبه (المثير) ، أو في المشبه به (الاستجابة) أو في
وجه الشبه ، ولكنه في كل أحواله إجمال مقصود ، وله علاقة بالاستفهام تأثيرا
وتأثرا .

ففي عتاب أبي تمام لعلي بن الجهم ، يقول له :

بَأَيِّ نُجُومٍ وَجْهَكَ يُسْتَضَاءُ أَبَا الْحَسَنِ وَشَيْمُتَكَ الْإِبَاءُ ؟
أَتُنْزَلُ حَاجَتِي غَرَضَ التَّوَانِي وَأَنْتَ الدَّلْوُ فِيهَا وَالرِّشَاءُ ؟
٢ و ١/ ٤٤٠/ ٤

والتشبيه (أنت الدلو) و (أنت الرشاء) ، والإجمال وقع في المثير
والاستجابة معا ، والدلو : يُدَلُّ في البئر ليرفع الماء ، والرشاء يحمل الدلو إلى
سطح الماء في البئر ، ودلو بلا رشاء لا وزن له ، ورشاء بلا دلو لا قيمة له ،
وأبو سعيد كهذا الدلو ، وكهذا الرشاء حينما يحمل الرشاء دلو إلى ثبج الحباء ،

(١) أَفْتَنَعَ ؟ أُنْغِي وَأُنْكَرُ ؟

إلى الماء ، والإجمال هنا هو إيجاز أهمية الدلو في حياة قاحلة تعتمد على ما في البئر من ماء ، وما في الناس من حرص عليه ، وما عند القوافل من ضرورة امتلاك الدلو ورشائبه لجلب الماء لأنفسهم ولحيواناتهم ، فالدلو وسيلة لبقاء الحياة وتجدها .

ولم يفصل أبو تمام في حركة الدلو وحركة الرشاء ، ولا في كيفية جمع الدلو للماء وتوصيله إلى الناس ، ولا في جعل الدلو إنساناً يعطف على العطشى فيندفع إلى البئر ليحضر لهم ما يقيم أودهم ، ترك كل هذا وأجمله في ذكر المشبه به « الدلو » كإجمال المشبه (أنت) أى : على بن الجهم ، بكل ما فيه من صفات ، وكل ما لديه من إمكانيات ، وكل ما في يديه من خيارات ، فـ (أنت) بكل ما لديك ، (رشاء) بكل ما يقدمه من عطاء ، و (أنت) بكل ما لديك ، (رشاء) بكل ما يقوم به من جهد في توصيل الخير ، ثم تأتي عملية ربط الصورة التشبيهية بـ (حاجتي) مفعولاً لـ « تترك » التي وقع عليها الاستفهام ، فالترك للحاجة وجعلها عرضة للإهمال ، فيه من الاضرار والخسائر ما في الدلو من قيمة ، وما في الرشاء من أهمية ، ثم لا يوجد دلو ولا يوجد رشاء ، ولا تقف الصورة على هذا الوضع البيئي الصحراوي ، فأبو تمام شاعر مدني متحضر ، يشرب الماء في أباريق ، وكذا الممدوح ، وتتوافر لديه ولدى الناس معه في البيوت مضخات الماء ، وأدوات التبريد ، فيعمد أبو تمام إلى ألفاظ هذا التراث القابع في نفوس العرب ، حتى وهم في المدينة ، فأثره جميل ، وذكرياته حبيبة ، وهنا يتكون أسلوب الاستفهام بما فيه من عطف جملة على أخرى (وأنت الدلو فيها والرشاء) ، وفي واو الحال ، وفي تقديم الجار والمجرور على الخبر (الدلو) ، وعطف الرشاء على الخير ، أقول : هذه الهندسة التركيبية لها أثرها القوي على المضمون وإضافاتها البارة على جمالياته .

ومثلها في إجمال المشبه والمشبه به (المثير والاستجابة) ، وقوله في مدح محمد بن عبد الملك بن صالح : « نسيب النبي ﷺ » .

مَنْ ذَا كَعْبَاسِهِ إِذَا اصْطَلَّتْ أَلْـ _____
أَحْسَابُ؟ أَمْ مَنْ كَعْبِدُ مُطْلِبِهِ؟
٣٠/ ٢٧٣/ ١

وفي المقطع الغزل لمدح عياش ، يقول :

أَحَاوَلْتُ إِرْشَادِي؟ فَفَعَلِي مُرْشِدِي _____
أَمْ اسْتَمْتِ تَأْدِيِي؟ فَدَهْرِي مُوَدِّي
١٢/ ١٥٠/ ١

وفى الغزل :

وَلَيْ يَأْخُلِي الصَّدْرُ مِنْ لَوْعَةِ الْهَوَى
حَشَا لَسْتُ أَذْرِي جَمْرَةً هِيَ أَمْ حَشَا؟
٣/ ٢٢٧/ ٤

ونلاحظ أنه كان يُجمل في الركنين ويخذف وجه الشبه ، وبذا يصير الإجمال في الركنين إجمالاً مطلقاً ، ولا يحده بذكر وجه شبه ، بل يُسَلِّمُهُ للمتلقى يتعامل معه بالطريقة التي يراها .

ثانيا : التفصيل :

والتفصيل الذي حدث في جملة الاستفهام تركز في المشبه به (الاستجابة) ، ولم أجد تفصيلاً في المشبه ولا في وجه الشبه ، وليس لهذا إلا تفسر واحد ، هو : أن الهندسة الفنية للتراكيب اقتضت ذلك ، ولو فصل في المشبه أو في وجه الشبه لأتى بالحشو الذي لا قيمة له .

يقول في مدح أنى سعيد الثغرى : (في المقطع الغزلى) :

أَلَمْ تَرَ آرَامَ الطَّبَّاءِ كَأَمَّا
رَأَتْ بِي سَيْدَ الرُّمْلِ وَالصُّبْحُ أَذْرَعُ؟
لَيْسَ جَزَعُ الْوَحْشِيِّ مِنْهَا لِرُؤْيَى
لَا لُسَيْفِهَا مِنْ شَيْبِ رَأْسِي أَجْزَعُ (١)
١١ و ١٠/ ٣٣٢/ ٢

والتفصيل هنا في المشبه به (الاستجابة) ، فالمشبه (المثير) هو أبو تمام نفسه وحالة الشيب التي يفرع منها ، والمشبه به (الاستجابة) صورة الذئب الذي يحوم في القفاز بحثاً عن فريسة ، فلا يجد ، فيتحول إلى وحشٍ ضارٍ ، يخيف الشكل ، سبيء النوايا ، وأود أن أنقل ما قاله المرزوقي (ت ٤٢١ هـ) في شرحه تعقيباً على هذين البيتين قال : « هذا الذي عَمِلَهُ أبو تمام في هذا البيت والذي بعده يسميه أهل المعاني « التصوير » وذلك أنه أراد أن يبين نفور صاحبه من الشيب المختط بِقُوْدِيهِ ، فلم يقنع فيه بعبارة ولم يرتض له تناهياً في بيان وإشارة ، دون تصويره بما أخرجه إلى العيان ، فقال : اعتبر أيها المخاطب ، وتأمل آرام الأطباء كيف اُتِّصَرُّنِي بصورة ذئب الرمل إذا تراءيت لها وقت الصيد وعند اختلاط نور الصبح في الظلام ، ثم اعلم أنه إذا جزع ظبي الوحشي من رؤيتي

(١) الآرام : جمع رم وهو الظبي الأبيض ، السيد : الذئب ، وسيد الرُّمْلُ : هو الذئب الذي لا يجد في الرمل صيداً ، فيكون أجوع وأضرى .

ذلك الوقت ونفر ، فظي الإنس من رؤية شيب رأسى أَجَزَعُ وَأَنْقَرُ ،...، ومثل هذا التصوير قول القائل ،...^(١) .

والصورة التشبيهية هنا متعددة الجوانب ، وإطارها العام استنهاض يخرج إلى معنى التحسر والبكاء على الشباب الغابر ، ثم يختار أبو تمام شهيدا يتخذه بديلا للحالة التي تعتمل في نفسه وهو « مجموعة ظباء فاتنة تنطلق في الصحراء في وقت الغسق فتفاجأ بذئب شرس من الذئاب التي نهشها الجوع ، فتحولت إلى أنياب قاطعة ، وعيون جائعة ، وقلوب لا ترحم ، ثم رأى هذا الذئب طعاما شهيا ، إن تركه تلف من الجوع ، وإن نهشه هنى بوجبة نادرة ، فالوقوف ليس فيه خيار ، والظباء حين رأت الذئب فقد رأت الموت يتجه إليها ، إن أفلتت لَنَجَتْ ، وإن أدركها انتهت ، مشاعر مختلفة مختلطة لدى الطرفين .

ثم تتحول الصورة بمفرداتها ، وشخصياتها ، وتتمصص البشر ، الظباء يتحولن إلى فتيات آسرات الجمال ، الذئب الأجرى الشرس يتحول إلى رجل أشيب منطفيء ، والصحراء تتحول إلى شعور هذا الرجل بقسوة الحياة ، ووقت الغسق يتحول إلى الشعور بقرب النهاية .

الشاعر العربي ، حين يرى الشيب قد وخط في شعر رأسه يستشعر دنو الأجل ، وخفوت البرق ، وانفلات الفتيات من حوله ، وانتهاء مرحلة الفتك والفروسية والنزوات ، وهذا أبو تمام يردد هذه المعاني السائدة في وجدان المجتمع العربي ، مباحج الحياة تولت بعيدا عنه ، وأخذت قيثارته تصدر أصواتا نشازا ، وصار هو من سَقِطِ المتاع ، ومن خلال هذه الصور (صورة الظباء والذئب الأجرى) يرسم صورة من قُرب لأحزانه الدفينة لقسوة الحياة عليه ، إنه شاعر يذيب مشاعره في كتوس الممدوحين ، وهم يشربونها متسعة وينعمون بها ، ويعود هو إلى نفسه خاوى الوفاض ، لا استقرار ولا مجد ولا شهرة ولكن تسوّل بحفنة من الأبيات لقاء حفنة من الدراهم ، ثم ... لاشيء .

لم يكن الاستفهام وحده كافيا ، بل كان بحاجة إلى تشبيه ، ولم يكن الإجمال هنا نافعا بل كان بحاجة إلى تفصيل ، لتنتلق الشرارة من ذاته إلى قلمه ، ومن قلمه إلى قلوبنا ، وقد وصلت .

وهناك محاولة أخرى للتفصيل ، ولكنه تفصيل تخصيص ، فيه يختار أبو تمام

(١) هامش ٢ / ٣٢٣ من الديوان شرح التبريزي .

جانبا من جوانب المشبه أو المشبه به أو الوجه ، ولا يسترسل في تفقد بقية جوانبه ، ولس أطرافه طرفا طرفا فمثلا في مدح ألى سعيد الثغرى يقول :

مَالِي إِذَا مَا رُضْتُ فِيكَ غَرِيبَةً جَاءَتْ مَجِيءُ نَجِيَّةٍ فِي مَقُودٍ
وَإِذَا أُرِدْتُ بِهَا سِوَاكَ فَرُضْتُهَا وَاقْتَدْتُهَا بِشَنَائِهِ لَمْ تُنْقِدْ !؟

٩ و ٨ / ١٣٧ / ٢

إن ذاتية ألى تمام وشعوره بضخامة موهبته ، تجعله على وعى بروعة ما تأتى به قريحته من جمال مجسّد في شكل شعر ، لذا أطلق على شعره أوصافا عديدة ، لا أريد أن أتبعها هنا حتى لا أخرج إلى مجال بعيد ، ولكن سنلاحظ أنه أطلق على شعره وصف « غريبة » على سبيل المجاز ، وشبهه بأنه يأتي كما تأتي الناقة النجيبة المقيدة بحبل متين ، ثم يسأل متعجبا (مَالِي ؟) ، حيث لا مكان للعجب ، فأبو سعيد خير من يوجي إلى الشعراء بِحُلُوِّ الكلام ، ورائع الأنغام ، فإذا خَرَجَتْ القصيدة مُوشَّاة فقد خرجت من منبع الفن إلى منبع الوحي الفني ، والتفصيل في « نجبية في مقود » لا في نجبية مطلقا ، ولكن في نجبية تساق سوقا من الشاعر إلى الممدوح .

ومثل تفصيله في المشبه به (الاستجابة) بقيد « المِقُود » تفصيله في رثائه لخالد الشيباني :

مَنْ يَجْعَلُ السُّلْطَانَ حَبْلًا وَرِيدَهُ ؟ وَمَنْ يَنْظُمُ الْأَطْرَافَ نَظْمَ الْقَلَائِدِ ؟
٢٦ / ٧٠ / ٤

فالاستجابة ليست « نظما » مطلقا يفكر فيه المتلقى بالطريقة التي تروق له ، ولكنها « نظم القلائد » من الجواهر ، و « الأطراف » هنا أصقاع الدولة المترامية البعيدة في بعدها ، والسؤال سؤال استبعاد ونفى ، فلن يقدر أحد على ما قدر عليه خالد ، ولا يحظّ معي أن « الأطراف » قد جاءت متناسقة مع حبل « حبل الوريد » فالسلطان ، أى : السلطة والإدارة والسيطرة كحبل الوريد قربا والتصاقا بخالد إحساسا منه بمسئوليته وتمكنه منها ، ثم تأتى « الأطراف » بمعنى الأماكن البعيدة ، وبمعنى أعضاء الإنسان ، وظهرها الأماكن البعيدة ، أو أعضاء جسم الإنسان ، ومجازها الأمور المتفرقة المتباعدة المتلاحمة في آن واحد ، فالرجال العاملون معه ، والإدارات المختلفة ، والقادة الذين يأترون بأمره ، يجعلهم خالد بقوة شخصيته كالعقد الفريد .

هذا هو أبو تمام ، يختار الكلمة ذات الإشعاعات المتعددة ، ويضعها في المكان الذي يتيح لها إبراز جمالها ، والتواصل مع غيرها فتعطي ما تعطي ، وتأخذ ما تأخذ يتركها مطلقة أو يقيد بها بقيد ، ولكن لا يجعلها تنطفئ^(١) .

المجاز في الاستفهام :

يقول الخطيب القزويني : « ثم الاستعارة » : تنقسم باعتبار الطرفين ، وباعتبار الجامع وباعتبار الثلاثة ، وباعتبار اللفظ ، وباعتبار أمر خارج عن ذلك كله ، أما باعتبار الطرفين فهي قسمان ، لأن اجتماعهما في شيء إما ممكن أو ممتنع ، ولتسم الأول « وفاقية » ، والثانية « عنادية » ، أما الوفاقية فكقولها تعالى : « أَحْيَيْنَاهُ » ، في قوله تعالى : « أَوْ مَنْ كَانَ مَيِّتًا فَأَحْيَيْنَاهُ » (الأنعام / ١٢٢) ، فإن المراد بـ « أَحْيَيْنَاهُ » : هَدَيْنَاهُ ، أى : أو من كان ضالاً فهديناه ، والهداية والحياة لاشك في جواز اجتماعهما في شيء ، وأما العنادية : فبمنا ما كان وضع التشبيه فيه على ترك الاعتداد بالصفة ، وإن كانت موجودة إلخوها مما هو ثمرتها ، والمقصود منها ، وإذا ما نخلت منه لم تستحق الشرف كاستعارة اسم المعلوم للموجود ، إذا لم تحصل منه فائدة من الفوائد المطلوبة من مثله ، فيكون مشاركاً للمعوم في ذلك ، أو اسم الموجود للمعوم إذا كانت الآثار المطلوبة من مثله موجودة حال عديمه ، فيكون مشاركاً للموجود في ذلك ، أو اسم الميت للحى الجاهل ، لأنه عديم فائدة الحياة ، والمقصود بها ، أعني : العلم ، فيكون مشاركاً للميت في ذلك ، ولذلك جعل النوم موتاً ، لأن النائم لا يشعر بما يحضرته ، كما لا يشعر الميت ، أو الحى العاجز (أى كاستعارة اسم الميت للحى العاجز) « لأن العجز كالجهل يخط من قدر الحى ، ثم الضدان : إن كانا قابلين للشدة والضعف كان استعارة اسم الأشد للأضعف أولى ، فكل من كان أقل علماً وأضعف قوة كان أولى بأن يستعار له اسم الميت ، ولما كان الإدراك أقدم من العقل في كونه خاصة للحيوان كان الأقل علماً أولى باسم الميت

(١) انظر قوله لى رثاء خالد الشيباني :

أَلَمْ يَكْ أَقْتَلُهُمْ لِلْأَسْوَدِ صَبْرًا ، وَأَوْقَعَهُنَّ لِلظُّنَاءِ ؟
أَلَمْ يَجْلِبِ الْخَيْلَ مِنْ بَابِلَ شَوَارِبَ يَسْلُ قِدَاجَ السَّرَّاءِ ؟^(١)

١٧ / ٤ و ١٦ / ١٦ و ١٧

- الظباء : مجاز عن الفتيات الأسيرات ، وشوارب : ضوامر ، قداح السراء : القداح المصنوعة من شجر السراء ، وتُسَبَّه الناقة الضامرة بقوس السراء .

وقوله لى الغزل :

وهل كَانَ لى لى الْقُرْبِ عِنْدَكَ رَاحَةً وَوَصَلْتُكَ سَنَمُ الْبَيْنِ لى الشَّرْقِ وَالْغَرْبِ

أو الجَمَاد في الأقل قوة ...، وإما باعتبار الجامع فهي قسمان : أحدهما : ما يكون الجامع فيه داخلا في مفهوم الطرفين ، كاستعارة الطيران للعَدُو ،...، والثاني : ما يكون الجامع فيه غير داخل في مفهوم الطرفين كقولك : « رأيت شَمْساً » وتريد إنسانا يتهلل وجهه ، فالجامع بينهما التلاؤم وهو غير داخل في مفهومهما .

وتنقسم الاستعارة باعتبار الجامع أيضا إلى عامة وخاصة ، فالعامة : المُتَبَذَّلَةُ لظهور الجامع فيها ، كقولك : « رأيت أسدا ، ووردت بحرا » ، والخاصية : الغريبة التي لا يظفر بها إلا مَنْ ارتفع عن طبقة العامة ،...، وقد تُحْصَلُ الغرابة بالجمع بين عدة استعارات لإلحاق الشكل بالشكل كقول امرئ القيس :

فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى يَصْلِيهِ وَأُرْدَتْ أَعْجَازًا وَنَاءً بِكُلِّكِلٍ

أراد وصف الليل بالطول ، فاستعار له صُلْبًا يمتطي به ، إذ كان كل ذي صُلْبٍ يزيد في طوله عند تَمَطُّيه ، شَيْءٌ ، وبالح في ذلك بأن جعل له أعجازا يردف بعضها بعضا ، ثم أراد أن يصفه بالثقل على قلب سَاهِرِهِ ، والضغط لِمُكَابِدِهِ ، فاستعار له كَلْكَلًا ينوء به أى : يثقل به ، وقال الشيخ عبد القاهر : لما جعل الليل صُلْبًا تَمَطَّى بِهِ ، ثَنَى ذلك فجعل له أعجازا قد أُرْدِف بها الصُلْبُ ، وثَلَّث فجعل له كَلْكَلًا قد نَاءَ به ، فاستوفى له جملة أركان الشخص ، وراعى ما يراه الناظر من سواه إذا نظر قُدَامَهُ ، وإذا نظر خَلْفَهُ ، وإذا رَفَعَ البصر ومَدَّهُ في عَرَضِ الجو .

وأما باعتبار الثلاثة . أعنى الطرفين والجامع . فستة أقسام : استعارة محسوس لمحسوس بوجه حسي ، أو بوجه عقلي ، أو بما بعضه حسي وبعضه عقلي ، وباستعارة معقول لمعقول ، واستعارة محسوس لمعقول ، واستعارة معقول لمحسوس ، كل ذلك بوجه عقلي ،...، أما باعتبار اللفظ فقسمان ، لأنه إن كان اسم جنس فأصلية ، كاسدٍ وقتلٍ ، وإلا فتبعية كالأفعال والصفات المشتقة منها ، والحروف ، لأن الاستعارة تعتمد التشبيه ، والتشبيه يعتمد كون المشبه موصوفا ، وإنما يصلح للموصوفية الحقائق ، كما في قوله : جسم أبيض ، وياض صافٍ ، دون معاني الأفعال ، والصفات المشتقة منها ، والحروف ،...، وإما باعتبار الخارج ، فثلاثة أقسام ، أحدها : المُطْلَقَةُ ، وهى : التى لم تقترن بصفة ولا تفريع كلام ، والمراد

المعنوية لا النعت ، وثانيها : المجردة ، وهى : التى قُرِئَتْ بما يلائم المستعار له .
كقول كثير :

عَمُرُ الرِّدَاءِ إِذَا تَبَسَّمَ ضَاحِكاً غَلِقَتْ لِضِيْحَتَيْهِ رِجَابُ الْمَالِ (١)

فإنه استعار الرداء للمعروف ، لأنه يصون عِرْضَ صاحبه ، كما يصون الرداء ما يلقى عليه ووصفه بالغمر الذى وصف المعروف لا الرداء ، فنظر إلى المستعار له ، وثالثهما المرشحة ، وهى : التى قُرِئَتْ بِمَا يُلَائِمُ المستعارُ مِنْهُ .

كقوله :

يَنَازِعُنِي رِدَائِي عَبْدٌ عَمُرٍ رُوَيْدَكَ يَا أَخَا عَمُرٍ بَنُ بَكْرِ
لِي الشَّطْرُ الَّذِي مَلَكَتْ يَمِينِي وَدُونَكَ ، فَاعْتَجِرْ مِنْهُ بِشِطْرٍ (٢)

إنه استعار الرداء للسيف ، بالاعتجار الذى هو وصف الرداء ، فنظر إلى المستعار منه (٣) .

(١) غمر : واسع ، الرداء : العطاء الواسع الشبيه بالرداء فى صون العرض وبستر العيوب ، غَلِقَتْ : انتقل ملكهم إلى أيدي السائلين كما ينقل ملك الرهن إلى المرتهن إذا غَلَقَ أى عَجَزَ صاحبه عن اقتكائه .

(٢) يَنَازِعُنِي : يجاذبني ، رِدَائِي : بقصد سيفي الذى يصون عرضي كما يصون الثوب عرض صاحبه ، رويدك : اسم فعل أمر بمعنى « تَهَلَّلْ » ، والشَّطْرُ : الجزء ، دونك : اسم فعل أمر بمعنى « خذ » ، اعتجِرْ : أدِرْهُ حول رأسك ، وَلَفَّهُ كما تَلَفَ الْعِمَامَةُ ، والمعجر : الثوب .

(٣) الإيضاح : ٤١٨-٤٣٧ .

التعقيب :

١ — لقد قسموا المجاز إلى مجاز لغوى وهو : الاستعارة التى تقوم على المشابهة ، والمجاز المرسل الذى لا يقوم على المشابهة ، والمجاز العقلى أو الحكمى أو الإسنادى ، وهو الذى يقوم على إسناد الشيء إلى غير ما هو له فى القاعدة النحوية . ولو أطلقنا على هذه الأقسام مصطلح « المجاز » لما بُعدنا عن طبيعة التجوز ، الذى هو فى الأصل عدول عن المتفق عليه ، انزياح عن المعروف ، خرق للمتداول ، سواء أكان التجاوز فى الحكم على شيء أو فى إعطائه صفة غيره (الجزء يطلق على الكل مثلاً) أو إسناده إلى شيء ، فكل هذه الأنماط تتفق فى أنها : أمر غير متفق عليه . لذلك ، فهى مجاز .

٢ — إن فهم الاستعارة على أنها مجاز لغوى ، يقوم أساساً على علاقة المشابهة ، فهى تشبيه منزوع المشبه والأداة والوجه ، هذا الأساس تعليمى بحث يقرب الصورة لطلاب العلم ، ولكنه لا يصور الحقيقة الفنية ، ولو تصورنا أن المجاز مثير تحول إلى استجابة ، أو تقمص هذه الاستجابة ، أو حل محلها من وجهة نظر الفنان لصار شرط المشابهة من زاوية المواضعة والأحكام المتفق عليها غير ذى موضوع ، لأن هذا الشرط سيتحول من العموم إلى الخصوص ، من عموم المشابهة المتفق عليها بين أهل اللغة إلى خصوص المشابهة التى أحس بها الفنان :

٣ — طالما أن الفنان برز لنا منطق المشابهة التى أحس بها ، فكون صورة المثير فيها منفصل عن الاستجابة ، أو متقمص الاستجابة ، فلا تترتب عليه ، بل إن هذا هو طبيعة عمله ، وألزم حقوقه الفنية ، فلا حق لنا أن نعرض عليه مشابهة بين مثير واستجابة تملأها علينا كتب اللغة أو الواقع المعيش ، سيكون حكماً من خارج النص على النص وسيؤدى إلى نتائج غير دقيقة .

٤ — من الطبيعى أن أرفض هذه المصطلحات والتقسيمات المنطقية التى سعت بها القزوينى وتلاميذه ، لأننى أريد أن أتعامل مع المجاز مباشرة ، وليس من وراء حجاب من المصطلحات لا تُغنى فتيلاً .

٥ — وإذا كنت أقول ، إن المجاز مثير تقمص الاستجابة ، فهذا ينطبق على قول البشر لأن المثير الذى كان مثيراً لزيد من الفنانين لا يرقى إلى درجة الإثارة

عند عُيُنِد من الفنانين ، وكذا الإستجابة مختلفة الدرجات مختلفة المبررات ،
 مختلفة الأشكال ، مختلفة النتائج . لماذا ؟ لأنهم بشر . ولا كذلك قول
 الحق سبحانه ، لأنه لا يُسْتَكَار ولا يستجيب لإثارة ، تعالى علوا كبيرا ، أما
 مجازات القرآن فالمثير فيها بمعنى « موضوع يثار » أى يُعْرَضُ ، والاستجابة
 فيها هى « الحُكْم عليها » ، « حُكْم » لأنه لا رجعة فيه ، وليس استجابة
 مؤقتة ، فالله تعالى يقول : « وَقَطَعْنَاهُمْ فِي الْأَرْضِ آمَمًا »
 (الأعراف / ١٥٨) ، قطعناهم : جعلناهم جماعات ، والقطع موضع
 لإزالة الاتصال بين الجسد الواحد أو الأجساد المتلاحمة ، وإذا فهمت
 الكلمة لغويا كان معناها أنهم قد قُطِعَتْ أجسادهم إلى أجزاء ، ولم يحدث
 هذا ، وحدث أنهم تفرقوا في البلاد ، فالمثير هنا ، أو الموضوع المُثار أو
 المُعَالَج هو « تفريق اليهود » والاستجابة هنا ، هي : الحكم عليها بالتباعد
 عن بعضهم في أماكن بعيدة تجعل القطيعة تُدْب بينهم ، فليس هنا مثير
 بشرى ولا استجابة بشرية ، بل موضوع مثار والحكم الإلهي عليه ، الحكم
 الذى لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه

ومثل ذلك قوله تعالى : « اهْدِنَا الصِّرَاطَ الْمُسْتَقِيمَ » أى : الدين الحق ، فالجواز هنا ، حكم علي الدين بأنه طريق مستقيمة لا أمت فيها ولا اعوجاج ، ومثل قوله تعالى : « فَأَذَاقَهَا اللَّهُ لِبَاسَ الْجُوعِ وَالْخَوْفِ » (النحل / ١١٢) ، فكلمة « اللباس » والتي يقول فيها القزويني ، « فعلى ظاهر قول الشيخ جار الله العلامة : استعارة ، لأنه قال : شبه باللباس — لاشتماله على اللباس — ما غشى الإنسان والتبس به من بعض الحوادث ، وعلى ظاهر قول الشيخ صاحب المفتاح : حسية لأنه جعل اللباس استعارة لما يلبسه الإنسان عند جوعه وخوفه ، من امتقاع اللون ، وراثثة الحيفة » (١) .

« اللباس » هنا مجاز ، وكذلك « أذاقها » مجاز ، فاللباس لا يذاق ، والخوف لا يُلبس ، ولكن هذه القرية كانت آمنة مطمئنة يأتيها رزقها رغدا من كل مكان قد كفرت بأنعم الله ، فالحال التي ستؤول إليها مداومة الجوع والخوف ، حتى يصير ملاصقا لها لا يبرحها ولا يرحمها ، كأنه لباس لا ينخلع عنهم ، وإن خلعه عادوا إليه ، فليس هنا مثير ولا استجابة ، هنا موضوع مثار وحكم إلهي عليه ، صبيح بطريقة فنية معجزة .

ولنعد إلى مجازات أبى تمام في الاستفهام ، وسأعالجه من زاويتين ، اختيار المجاز ، وموضع المجاز من الجملة الاستفهامية .

أولا . اختيار المجاز :

الفنان — عادة — لا يستجيب لأى استجابة لأى مثير ، فكلما نضج في صناعته ، وتعمق في ثقافته ، واتسع أفقه ، وكثر تَمَرُّسُهُ ، صار اختياره للاستجابة خاضعا لمعايير مدروسة ، ومقاييس محسوبة ، لا انبهار هنا للاستجابة ، ولا استسلام لأول خاطر ، ولا خضوع لأى هاتف ، وليس معنى ذلك أن الصنعة الفنية تتحول إلى تعامل مع قوالب طوب ، بلا وجدان ولا خيال ، لا يكون ، ولكن يخضع اختيار الاستجابة فيها لعامل الانتقاء للأفضل والأجمل ، والأمر الذي ينطبق على المثير كما ينطبق على الاستجابة ، فالجواز الفني دقة في اختيار المثير وإبداع في اختيار الاستجابة ، ليتحقق التناسب ويتم الغرض من المجاز . ثم تأتى بعد ذلك خطوة اختيار المكان المناسب لهذا المجاز ، حتى يستقر في سياق يسمح بحرية الحركة فيُخرج المجاز كل طاقاته ، فالجواز المناسب في المكان المناسب هو الإبداع الذي يسعى الفنان إلى تحقيقه .

(١) الإيضاح — ٤٠٨ و ٤٠٩ .

فلنأخذ مثالا من مدح أبى تمام للأفشين ، الذى قضى على بابك الخرمى ،
والذى قُتل بعد ذلك بتهمة المروق من الدين والخروج على الحكم . يقول له
أبو تمام :

لَمَّا رَأَى عَلَمَيْكَ وَابَى هَارِيَاً وَلِكُفْرِ طَرْفٍ عَلِيٍّ سَخِينُ
وَأَبَى وَلَمْ يَظْلِمْ وَهَلْ ظَلَمَ أَمْرُو حَتَّى التَّجَاءَ وَخَلَفَهُ التَّتِينُ (١)؟

٣١٨/ ١٨ و ١٩

الجزء هنا « لِكُفْرِ طَرْفٍ عليٍّ سَخِينُ » و « التَّتِين » ، والموقف : بابك
المهزوم الذى ينتصر أمام الأفشين القائد العظيم ، وبابك « كافر » والأفشين
« مسلم » ، بابك « خارج عن الحق » ، والأفشين « يدافع عن الحق » ، بابك
« مارق » والأفشين « ملتزم » ، وقد حدث الفرار من بابك ، وكان الفرار هينا
برؤية بابك وعصابته للأفشين وجيوشه ، والرؤية هنا ليست المشاهدة ولكن
حساب النصر والهزيمة ، ودراسة الموقف الحرجى بعين القائد المدرب ، الذى أيقن
أن الرياح لا تجرى معه ، وأن العرق لا محالة لاحق ، ففر من المعركة و « لِكُفْرِ
طَرْفٍ عليه سَخِينُ » ، والطَرْفُ السَخِينُ : العين التى تبكى دموعا حُرَى ،
دموعا تحفر فى الخد أحاديث ، فتصور أبو تمام الكفر إنسانا يتابع بابك فى حروبه
ويتمنى له الغلبة ، ويتوقع الهزيمة لأعدائه ، فانتصاره يعنى الكثير ، يعنى أن بابك
على حق ، ويعنى أن جمهوره سيتزايدون ، ويعنى أن دولة بيزنطية ستكافئه ،
ويعنى أنه يمكن أن يتوغل فى الدولة العباسية حتى يصير الخليفة العظيم بابك
صاحب الدولة الخرمية ، ويعنى المال والشهرة ، ويعنى الطعام والشهوة ،
ويعنى .. ويعنى .. فالمثير هنا « الفرار » قد تفضل استجابة جاءت على شكل
صورة الكفر الذى يبكى دموعا سخينة على خيبة بابك ، ومصدر هذه
الاستجابة الإحاطة بالموقف تاريخيا واجتماعيا وسياسيا ، ثم معايشة للمعركة ، ثم
إحساس بالمعاناة التى تعانىها الدولة والناس من جراء فتنة هذا الشرير الأحمق
المدعو بابك الخرمى ، فَخَلْفَةُ هذه الاستجابة الديدة مكونة من عناصر عديدة
متداخلة ، ثم يأتي الجواز الآخر الموضوع فى أسلوب الاستفهام ، « وهل ظلمَ
أَمْرُو حَتَّى التَّجَاءَ وَخَلَفَهُ التَّتِينُ !؟ » ، والمقصود « الأفشين » وهو المثير الذى
تحول فى نظر أبى تمام وإحساسه إلى « تَتِين » ، إلى وحش كاسر ، إلى غول

(١) عَلَمَاءُ : بيضة الذرُوع ، وعلامة الإمارة ، النجاء : الفرار من اهلاك ، يقول التبريزي : « العامة مجذون
عن التتين أحداث مستكبرة ، لاسيما أهل المغرب وبعضهم يقول : التتين : حية لها سبعة رؤس ،
وهو قليل التردد فى كلام العرب القديم ،... ولا شبه أن يكون اسما أعجميا غريب » .

ماحق ، إلى طاعون مفترس ، فاختار أو تمام الاستجابة « تَيْن » ، ومأل إلى هذه الصورة ، لأن الكلمة فارسية والأفشين فارسي ، وهي من أسماء الحيوانات الأسطورية ، وما أتى به الأفشين من شجاعة يعد خُرافة ، وقد دارت المعركة في الجبال والأدغال والصحارى الموحشة ، وهي بيئة ملائمة لحكايات الأساطير والخراف ، ومن ناحية الواقع فإن منظر جيوش العرب المسلمين وأصواتهم الهادرة ، وراياتهم المرفرفة ، وطبوعها الزاعقة ، وإصرارهم على القضاء على عصابة بابل المارقة ، يوحى للعدو وجيشه في الأغلب من المرتزقة والمخدوعين والسذج ، يوحى للعدو الخرمي بأنه لا يخارب بشرا بل يدارب التين ، والفرار منه هو النصر ، والنجاة هي الغنيمة .

والحجاز هنا مجمل ، مثير تقمص الاستجابة بلا تفصيل ، والأمثلة عديدة ، ففي المدح « المهند » و « الحسام » مجاز لعبد الله بن طاهر ٢٥/ ١١٨/ ٤ ، و « بحر » مجاز لابن حميد الطائي ٤/ ٨٤/ ٢٧ ، وفي الرثاء « الرثاء » مجاز لانضباط مقاليد البلاد ٤/ ٧٣/ ٤٦ ، و « الأيكة » مجاز لحجوة ٤/ ٦٠/ ٣ ، و « ندى » مجاز لإسحاق بن أبي ربيع ٤/ ٧٤/ ١ ، وفي الغزل « بَارِقُ أُم كَوَكَبُ » مجاز لغرة الحبيبة ١/ ١٣٠/ ٦ ، و « ظباء » مجاز للفتيات ٢/ ٣٢٢/ ١ و ٢/ ٢٢٣/ ٢ و ٤/ ١٥٨/ ٥ ، وكذا « بدر » ٤/ ٥٦٨/ ٣ ، وجاذر ٢/ ٢٢٣/ ٢ ، وفي العتاب « عَلَمُ » مجاز للحسن بن وهب ٤/ ٤٨٩/ ١٢ ، وفي الهجاء « غَنَمُ » مجاز لعبد الله الكاتب ٤/ ٤٣٠/ ١ ، وغير ذلك .

وقد يفصل المجاز بطريق الإضافة بأن يجعل « مَطْلِعَ الْجُودِ » مجازا لعبد الله بن طاهر في المدح ٢/ ١٣٢/ ٢ ، و « حَيَّةُ الْمُلْجِدِينَ » مجازا لخالد الشيباني في الرثاء ٤/ ٣٠/ ٤٨ ، و « نَدَى يَنَ الْكُرَى » مجازا لإسحاق بن أبي ربيع في الرثاء ٤/ ٤٧/ ١ ، و « أَسَدُ الْعَرِيسِ » مجازا لأبي عبد الله حفص الأزدي في الرثاء ٢/ ١٢٣/ ٢٦ ، و « هَلَالُ السَّمَاءِ » مجازا لحبيته ٤/ ١٨٨/ ٤ ، و « أَسَدُ وَغَى » مجازا لبنى حميد بن قحطبة في الرثاء ٤/ ٩١/ ١٤ ، و « الْوَرَقُ النَّضْرُ » مجازا لابن حميد الطائي في الرثاء ٤/ ٨٣/ ٢١ ، و « يَخْضَابُ اللَّهِ » مجازا لشعره في الغزل ١/ ٨٣/ ٧ .

وقد يشخص أبو تمام المعنوي ، ويتعامل معه كأنه شخص يتنفس ويتحرك ، ويفكر ، ويحب ، ويكره ، فالخطوب طَعَتْ عليَّ كأنها « جَهَلَتْ » ٢/ ١٣٠/ ٢٧ ، ووجه الشعر « أَغْبَرُ قَاتِمًا وَأَنْفَ الْعَلَى رَاغِمُ »

٣/ ١٨٢/ ٣١ ، و « قَلْبِي رَائِحَ بِرِضَاكَ غَادٍ » ١/ ٣٧٥/ ٢٨ ، و « عَافِيَةً
أَذْيَالَهَا تَنْسَحِبُ » ١/ ٢٩٧/ ٣ ، وعن القصائد يقول « رُضْتَهَا وَاقْتَدْتُهَا بِشَنَائِهِ
لَمْ تَنْقُدْ » ٢/ ١٣٧/ ٩ ، وفي حجة « أَنَّهُ زَهْرَةٌ لِلْمَجْدِ لَمْ تُجِفْ »
٤/ ٦٠/ ٣ ، وفي رثاء بنى حميد « أَيُّ الْقُلُوبِ عَلَيْكُمْ لَيْسَ يَنْصِدِعُ »
٤/ ٨٩/ ١ ، وفي رثاء هاشم بن عبد الله « أَلَمْ تَرِنَا الْإِيَّامَ كَيْفَ فَجَعَلْنَا بِهِ ثُمَّ
قَدْ شَارَكْنَا فِي الْمَآئِمِ » ٤/ ١٣٠/ ٨ ، وفي رثاء خالد الشيباني « لَمْ يَكُنْ يَنْفُكُ
يَغْبِقُ (١) سَيْفُهُ دَمًا عَانِدًا » ٤/ ٧٠/ ٢٧ ، وفي هجاء الجلودى « وَالذَّهْرُ يَسْكُبُ
مَاءَهُ سَكْبًا » ٤/ ٣٢٠/ ٣ ، وفي الغزل « قَدْ نَفَدَ الدَّمْعُ الَّذِي مِنْكَ يَمْتَرِيهِ
الْحَيْنُ » ٤/ ٢٧٨/ ٢ ، وفي الغزل « أَيُّ سَوَالِفٍ وَخُلُودٍ عَنَّا لَنَا »
١/ ٣٨٤/ ١ .

ثانيا : اختيار المكان المناسب :

القصيدة كلها نسيج متضافر يقول شيئا ، سواء أكانت في عصرها القديم أو
الوسيط ، وقد انقسمت إلى مقاطع ، أما في عصرها الحديث فقد تحولت إلى كل
متكامل . فهي في النهاية تمدح أو تترى أو تنغزل أو تصور تجربة خاصة بالشاعر
أو تلور حول موضوع بعينه .

وهذا الكائن الحى الذى أبدعه الفنان فى شكل قصيدة أودعه خبراته وثقافته
وتجاربه ومستوى نضجه وموقفه من فن القول وشخصيته ... الخ .

ولو تصورنا القصيدة وهى تتكون من صفوف عرضية من الأفراد فى شكل
منظم تطول أو تقصر ، وأن آخر فرد يقف فى الصف العرضى ، يرتدى حلة
متحدة الشكل مع من يقف أمامه ، ومن يقف خلفه لكان هذا الفرد رمزا
للقافية ، أو لنهاية التفعيلة .

ثم تأتى مسألة ترتيب وقوف أفراد كل صف على حدة ، نجد أن الفنان المخرج
قد حرص على التناسق بين الأطوال والأحجام ، على مستوى الصف الواحد ،
وعلى مستوى الصفوف كلها مجتمعة ، حتى لا يؤدي الخلل إلى النشاز .

فكل فرد له دوره ، وله مكانه الذى يجسد فيه هذا الدور ، والخلل فى الصف
الواحد سيؤدى إلى خلل فى سائر الصفوف .

(١) غبق : سقى .

فالمسألة في تشكيل الصفوف منضبطة فنيا ، وكذلك في القصيدة الوزن يحكمها ، وكذا القافية ، والتقاليد الشعرية السائدة ، والقيم الاجتماعية والعقدية والثقافية ، والشخص المقول فيه ، أو الموضوع الذي تدور حوله القصيدة ... وهكذا .

أريد أن أقول : إن الشاعر في عمله كمن يقود فريقا من الموسيقيين في شكل كلمات ، يعزف بهم مقطوعة موسيقية من إبداعه ، وحين يتم التكامل يتحقق الهدف من العزف ومن العازفين .

وعندما أقول المجاز المناسب في المكان المناسب ، لا أقصد بالمكان صدر البيت أو حشوه أو عجزه ، فالعبرة بتسلسل أفكار المضمون ، وتولد أجزائه بشكل طبيعي ، من أول كلمة في القصيدة إلى نهاية المقطع أو إلى القصيدة نفسها ، كل كلمة محدد لها مكانها ، ومن خلاله تقوم بالدور المرسوم لها . ولنأخذ مثالا على ذلك ، قول أبي تمام في رثاء محمد بن حميد الطائي :

أَمِنْ بَعْدِ طَيِّ الْحَادِثَاتِ مُحَمَّدًا	يَكُونُ لِأَنْوَابِ النَّدَى أَبَدًا نُشْرًا؟
إِذَا شَجَرَاتُ الْعُرْفِ جُدَّتْ أَصُولُهَا	فَفِي أَيِّ فَرْعٍ يُوجَدُ الْوَرَقُ النَّشْرُ؟
لَيْنَ أَبْغَضَ الدَّهْرُ الْخَوُونَ لِفَقْدِهِ	لَعَلَّيْ بِهِ مِمَّنْ يُحَسُّ لَهُ الدَّهْرُ

٢٢-٢٠/ ٨٣/ ٤٣

قبل أن أتكلم عن المجاز المناسب في المكان المناسب ، هناك الجانب الوجداني الشخصي بين الفنان والموضوع الذي ينظم فيه قصيدة من خلال علاقته بالمدح أو المراثي أو المتغزل فيه ، أو الموضوع نفسه اجتماعيا أو وطنيا أو عقائديا .. هذه العلاقة تجعل الفنان إذا رثى كأنه يُعزِّي نفسه ، وإذا مدح كأنه يمدح الخصال المثلى التي يتمنى أن تتحقق فيه وفي المدح ، وإذا تغزل تغزل عن حب حقيقي مارسه واكتوى بناره ،... الخ ، وهذه الحال قليلة في حياة الفنان ولكنها تبذل فنا خالصا متدفقا مكتنزا بالمعاني والحرارة والعمق لأنه قطعة من ذاته .

ومع محمد بن حميد الطائي بكى أبو تمام بدموع حقيقية ورثى برثاء موجه ، واستعجب بالكلمات أن تحتوى وجدانه ، وبالصورة أن تُحيط بمشاعره ، وبالفن أن

يعينه على احتضان أفكاره لأن يَرثِي قِطْعَةً منه ، عربى طائى قائد ، فخر الدولة والدين والحرب .

فالقصيدة التى أمامنا وغيرها فى ابن حميد لها طبيعة خاصة ، ومنطلق خاص ، ومذاق خاص ، وإطارها العام حزن وحسرة على فقد ثروة حرية تمثلت فى أمجاد ابن حميد الطائى ، ومواقفه المشرفة ، ويأتى المجاز هنا فى جملة الاستفهام فى مطلع البيت .

أَمِنْ بَعْدِ طَىِّ الْحَادِثَاتِ مُحَمَّدًا يَكُونُ لِأَثْوَابِ النَّدى أَبَدًا نُشْرُ؟
والاستفهام خرج عن مقتضى الظاهر إلى التعجب ، ويأتى التعجب بعد البيت التقريرى السابق عليه :

وَقَدْ كَانَتْ الْبَيْضُ الْمَآثِرُ فِي الْوَعَى بَوَاتِرَ فَهَى الْآنَ مِنْ بَعْدِهِ نُشْرُ^(١)

ثم تأتى « الحادثات » التى هى الموت والمصيبة التى حلت بالجيش العربى حين قُتل ابن حميد ، ويجسدها ويجعلها تعى ما تفعل ، فتأتى على ابن حميد وتطويه ، وتغييه فى التراب ، وتقضى على مناقبه ، وتحرم الجيش العربى انتصاراته ، ثم يكمل تركيب الجملة لأنها بدأت باستفهام وظرف ، وظرف الزمان له نهاية ينتهى عندها ، وعقب الظرف إلحذاء النهاية تكون نتيجة ، « أمن بعد كذا يكون كذا ؟ » ، وماذا الذى يكون « يكون لأثواب الندى أبدا نشر ؟ » ، و « أثواب الندى » تشبيه ، جاءت لتساوق « طبيعة الأثواب » ، لأنها تنشر وتقبض ، وأثواب الندى تشبيه مجمل مثير واستجابة ، والمثير خيرات ابن حميد المادية والمعنوية والحريية ، وهى ليست خافية ، ولا تخص بل تعم ، والاستجابة كونها من جمال الثوب ، وغطاء الثوب ، ودفء الثوب ، وملاصقة الثوب ، ومناسبة الثوب لصاحبه ، ثم يضع « أبدا » ظرف زمان للمستقبل ، وَيُسْتَعْمَلُ لِلْإِثْبَاتِ وَالنَفْيِ ، وهنا تنفى الأكيد المستطيل مع الزمن الذى لا رجعة فيه ، ويكون التراكيب قد احتوت على استفهام ثم مجاز ثم تشبيه ، ليخرج الاستفهام إلى التعجب يؤازره المجاز ويوطد أركانه التشبيه ، والمضمون قد اقتضى أن يكون المجاز بعد الاستفهام مباشرة ، ويكون التشبيه نتيجة من نتائج المجاز ، ويكون الحكم : ضياع للأبد لاختفاء ابن حميد من مسرح الأحداث .

(١) المآثر : جمع مآثر وهو الذى فيه الأثر ، وهو الفِرْد ، والمثير : جمع باثر وهو القاطع أو الذى لا عقب له ، ولا خير فيه ، والآية الكريمة « إِنْ شَأْنُكَ هُوَ الْأَثَرُ » (الكوثر / ٣) .

ثم يعقب بمجمله شرطية فى البيت الثانى :

إِذَا شَجَرَاتُ الْعُرْفِ جُدَّتْ أَصُولُهَا فَفَى أَى فَرْعٍ يُوجَدُ الْوَرَقُ النَّضْرُ؟

والجواز هنا فى نهاية الجملة الشرطية « الورق النضر »، وهو جزء من الجملة الاستفهامية ، والجملة الاستفهامية بدورها تكملة للجملة الاستفهامية فى البيت السابق « أَمِنْ بَعْدِ طَى الْحَادِثَاتِ » .

والتشبيه فى هذا البيت هو « شَجَرَاتُ الْعُرْفِ » أى العرف الذى تحول إلى شجرات المثير « العرف » والاستجابة الأعمال الخيرة ، والكرم الذى بلا نهاية ، ويجعل أبو تمام ابن حميد « الورق الأخضر لهذه الشجرات ، فإذا كانت الأعمال الخيرة قد نبتت فى أرض الأخلاق العربية ، فإن أنضر أوراقها هو ابن حميد الطائى بما له من أياام بيضاء على القاصى والدانى ، وتشبيه العرف بالشجرات أدّى إلى استخدام سلسلة من كلمات « الشجر » كالجَزُّ والأصول والفروع والأوراق ، ويأتى الجواز فى آخر الجملة بالرغم من كونه موصول الأوصار بالتشبيه « شَجَرَاتُ الْعُرْفِ » إلا أن الصدارة للمجاز ، لأنه المقصود الأول من الجملة كلها .

وهكذا تشعر أن الفنان كان يتعامل مع أحجار كريمة ، لها وميضها وأحجامها ، وشمائنها ، وعطاؤها ، وتاريخها المعروف عند الجواهرى والجواهرى هنا أبو تمام لذا تراه يعرف ماذا يختار منها ؟ وأين يضعه ؟ ليحدث الترابط ، والتأثير والتأثر ، والتكاتف والتواصل بينها لبناء عمارة ضخمة أقيمت فى فناء مقبرة محمد ابن حميد الطائى لتبكي وفاته .

والأمثلة عديدة ، انظر معى إلى هذا التشكيل ، وكيف وضع فيه الجواز ، وذلك فى رثاء أحمد بن هارون القرشى ، يقول :

أَفَلَمَّا تَسَرَّيْلَ الْمَجْدُ وَاجِ	تَابَ مِنَ الْحَمْدِ أَيَّمَا مُجْتَابِ
وَرَّاءُهُ أَعْيُنُ النَّاطِرِيهِ	قَمَرًا بَاهِرًا وَرِثْبًا غَابِ
وَعَلَّا عَارِضِيهِ مَاءُ النَّدى الْجَا	رَى وَمَاءُ الْحَيِّ وَمَاءُ الشَّبَابِ
أَرْسَلَتْ نَحْوَهُ الْمِيَّةُ غَيْنًا	قَطَعَتْ مِنْهُ أَوْتَقَ الْأَسْبَابِ ؟

١١-٨/ ٥٢/ ٤

والجملة في هذه الآيات من الجُمْل الشعريّة التي تكلمتُ عنها سابقاً^(١) بدئت بالسؤال وفعل الشرط ثم استمرت بيّتين مع ربط الجمل بالعاطف ، ثم جاء جواب الشرط في البيت الرابع ، مع وضع فعل الشرط في شكل مجاز « تُسْرِبِلُ المَجْدُ » وجواب الشرط في شكل مجاز كذلك « أُرْسِلتْ نحوه المنيّة عينا » ، والمجاز كما رأينا يختزن في داخله معاني عديدة ، ويكتنف صوراً مختلفة ، ويُجَمِّل مشاهد متنوعة .

« تُسْرِبِلُ المَجْدُ » و « أُرْسِلتْ نحوه المنيّة عينا » ، وكأنه يقول : ان امتلاك المجد كان البداية وقبض الموت كان النهاية . أسخريّة من القدر ؟ أم هي دورة الحياة ؟ أو هي صدمة الفجيعة ؟ أو هي قسوة الموت الذي لا يُنْقِى ولا يُدْرُ ؟ أم هي هذه المعاني كلها ، ولاحظ معي أنه مع المجد وضع التسربل ، ومع الموت وضع العين المتربصة ، والسربال هو الرداء ، ثم تتولد المعاني المترتبة على المجد ، فيأتي الحمد ، وتأتي الإضاءة ، والفروسية والصحة والهناء والشباب . ثم تنطفئ الأنوار فجأة ، فالعين المتربصة اغتالت كل هذا النعيم ومسحت أثره في لحظة ، وحطمت معها القلوب ، وعذبت الأفتدة ، وحولت العُرس إلى مآتم .

خطوط تُطْرِدُ ، تعلو وتعلو ثم تهوى فجأة . تبدأ من المجد الذي تحف به الوضاعة والندى والشباب والفروسية ثم تهوى إلى قاع الموت .

ولا أذهب من وراء هذا إلى أن المجاز أو التشبيه أو الكناية في هذه الآيات أو في غيرها قد حازت كل الفضائل مطلقاً ، ولكن أقول إن أبا تمام لم يأل جهداً في حسن الاختيار ليُصَوِّرَ إحساسه ويحقق هدفه ، من وجهة نظره هو ، ولو وضعنا هذه التراكيب والصور في يد فنان آخر في نفس الموضوع لوضعها في شكل مغاير ، فنحن نقف أمام ما ارتضاه أبو تمام ، واستراح له في عمله الفني ولا نقترح عليه تعديلاً ، لأنه أدري يدخيلة نفسه ، وطبيعة تجربته ، وحقيقة هدفه .

وقصيدة مدح مالك بن طوق حين عُزِلَ عن الجزيرة نموذج لذلك مع شعر أبي تمام كله ، وتراه هنا قد كَتَفَ الأسئلة . ليكشف عن حيرته وتعجبه ورفضه واستنكاره للواقع الذي حدث .

يقول :

(١) انظر ص ١٧٣-١٨٢ من البحث .

فَمَنِ التَّقِيُّ مِنَ الْعُيُوبِ وَقَدْ غَدَا
مَالِي رَأَيْتُ تُرَابَكُمْ يَسَا لَهُ
عَنْ دَارِكُمْ، وَمِنْ الْعَفِيفِ الْمُسْلِمِ؟
مَالِي أَرَى أَطْوَارَكُمْ تَتَهَدَّمُ؟
مَا هَذِهِ الْقُرْبَى الَّتِي لَا تُصْطَفِي
أَعَيْتُ عَوَانِدَهَا وَجُرْحَ أَقْدَمِ
حَسَدُ الْقَرَابَةِ لِلْقَرَابَةِ قَرَحَةٌ

٣ / ١٩٨ و ٢٦ / ١٩٩ - ٢٩

ترتيب الكلام ، وتنسيق للقضايا ، ومعالجة للموقف من مختلف جوانبه ،
واستخدام أدوات الاستفهام لأنها هي سيدة الموقف هنا ، والمجاز الذي يحوي
الكثير مما يقال ، مع استقرار في المواضع اللاتقة ، حتى يؤدي الاستفهام الغرض
المنشود ، كل ذلك لم يأت استجابة لفكرة طارئة ، أو انفعال مؤقت .
وَقِسْ عَلَى ذَلِكَ غَيْرَهَا مِنَ النَّمَاذِج .

الكناية في الاستفهام :

قلنا إن الكناية هي المعنى الفرعي المنبثق عن المعنى الأصلي ، الذي ينوب
عنه ، ويكون شكلا من أشكاله ، وحالا من حالاته ، فالحديقة الجذباء معنى من
المعاني المنبثقة عن القحط ، ومظهرها من مظاهره ، وناتج من نتائجه ، وقد يكون
هذا الناتج أبلغ في التصوير من المعنى الأصلي ، بخصائصه ، ومكوناته وأثره في
النفس ، بل وفي جماله أيضا .

والتصوير بالكناية ، أي بالمعنى المترتب على المعنى الأصلي قد اتخذ في شعر
أبي تمام أساليب مختلفة . ومنها :

(أ) الكناية المباشرة :

وفيه يقرر أبو تمام الحال التي تخيلها بلا سبب في تشبيه أو مجاز أو سجع أو
تضاد أو تفضيل ...

كأن يقول في مدح نوح السكسكي :

أَوَلَيْسَ عَمْرُو بَثٍّ فِي النَّاسِ النَّدَى
(حَتَّى اسْتَهِينَا أَنْ نُصِيبَ بِخَيْلَا؟)

٢٨ / ٧١ / ٣

ف « حتى استهينا أن نصيب بخيلا » معنى منبثق عن معنى الكرم ، كرم
عمرو الذي يعلم الناس الكرم ، الذي لا يدع أحدا إلا وينقل إليه عدوى الكرم ،

والكناية أبلغ من التصريح ففيها « حتى » التى للغاية ، و « اشتبهنا » أى استقصينا واجتهدنا فى السعى ، وُبُونَا بالفشل ، فالمعنى الصريح وُضِعَ فى صورة متحركة مما أعطى له روحا ، وعمقا ، ثم يأتى الاستفهام التقريرى لِيَحْوِلَ هذا الخيال إلى واقع مؤكد الحدوث ، معترف بوجوده ، وليس مَحَلًا لِشَكِّكَ شَاكُّ ، أو رَبِّيَّةٌ مُرْتَابٌ .

وكذا فى عتاب أبى دلف ، يقول :

أَبَا دُلْفٍ لَمْ يَبْقَ طَالِبٌ حَاجَةٌ مِنْ النَّاسِ غَيْرِي وَالْمَحَلُّ جَدِيبٌ
يَسْرُكُ أَتَى أَبْتُ عَنْكَ مُخَيَّبًا (وَلَمْ يُرْ خَلْقٌ مِنْ جَدَاكَ يَخِيبُ؟)

٢/ ٤٤٣/ ٤

الكناية « لَمْ يُرْ خَلْقٌ مِنْ جَدَاكَ يَخِيبُ » كناية عن طبع السخاء والتكافل والانحاء ، تلك الخلال التى يتحلى بها أبو دلف ، وللكناية هنا جمالها فى الإثبات بطريق النفى ، والاستفهام بلا أداة الاستفهام قد يؤدى إحساسا بعمق المضمون المستفهم عنه فى نفس المتكلم .

وفى هجاء ابن أبى دؤاد يقول :

أَتَطْمَعُ أَنْ تُعَدَّ كَرِيمٌ قَوْمٌ وَبَأَيْكَ لَا يُطِيفُ بِهِ كَرِيمٌ ؟

٦/ ٤٢٨/ ٤

استبعاد ، ونفى قاطع يصل إلى استحالة الوقوع ، وتصوير يعطى للمعنى حرارة وجمالا ، باب ابن أبى دؤاد لا يقصده كريم ، كناية عن الكرازة والفظاظة والبخل والبدواة ، وكلمة « كريم » لها معانٍ عديدة ، كريم بالعطاء ، كريم بالأصل ، كريم بالأخلاق ، كريم بالسيرة الحسنة بين الناس ،...، وهذه الكناية إهانة بالغة لرجل فى وزن ابن دؤاد .

ويتردد هذا اللون من الكنايات فى أسلوب الاستفهام ، من مثل : « الْجَفْنُ ثَاكِيلٌ هَجْعَةٌ وَمَتَامُ » ٣/ ٣٠٢/ ١ ، كناية عن السهر ، وَأُمُغْطِى الْجَزِيلُ بِلَا امْتِنَانٍ بِهِ » ٣/ ٦٤/ ٤ ، كناية عن السخاء والخلق المسلم .. الخ .

(ب) الكناية بالتشبيه :

أى أن الشاعر لا يقتصر على إيراد المعنى الفرعى المترتب على المعنى الأصلي ،
والذى ينوب عنه ، ويدل عليه ، بل يضيف إليه لمسة جمالية أخرى فيجعله في
صورة تشبيه ، فيكون المثير والاستجابة صورة منبعثة عن معنى فرعى له أصل
كبيرة منبثقة عنه . ثم يضعهما الفنان في سياق من الاستفهام ، ليكتسب
التركيب وقع الاستفهام في النفس ، مع جمال الكناية بالإضافة إلى روعة التشبيه .

ففى قوله منغزلا :

أَزَعَمْتَ أَنَّ الظُّبَى يَحْكِي طَرْفَهُ (وَالْقَدْ غُصِّنَ جَالٌ فِيهِ مَأْوُهُ؟)
أُسْكُتْ فَأَيْنَ ضِيَاؤُهُ وَبَهَاؤُهُ وَكَمَالُهُ وَذِكَاؤُهُ وَحَيَاؤُهُ؟

٣٠٢/ ١٤٧/ ٤

والكناية « وَالْقَدْ غُصِّنَ جَالٌ فِيهِ مَأْوُهُ » جمال حبيبته الذى فاق المعقول ،
والمعهود فجعل صاحب أبى تمام يرى أن الظبى يشبهها في عيونه ، وأن القد
كالغصن في نضارته وعوده ، ولم يَرْضَ أبو تمام بهذا الحكم لأنه يبخس صاحبه
أشياءها ، فأين الضياء والبهاء والكمال والدكاء ،... والكناية هنا معنى فرعى
منبثق من المعنى العام « الجمال الفائق » ، ومترتب عليه ، ثم جاء في شكل
تشبيه ، لتنعقد الأواصر بين الاستفهام وهو الإطار العام للتركيب ، وبين التشبيه
الذى خرج إلى معنى الكناية .

(ج) الكناية بالمجاز :

وإذا كانت الكناية التى تشكلت في صورة تشبيه لها طعمها ، وإضافتها
الجميلة فالكناية بالمجاز ألد في الطعم وأوغل في الحسن :

ففى مدح أبى تمام لمحمد بن عبد الملك الزيات : يقول :

إِنَّ الْخَلِيفَةَ قَدْ عَزَّتْ بِدَوْلَتِهِ دَعَائِمُ الدِّينِ فَلْيَعِزُّزْ بِكَ الْأَدَبُ
مَالِي أَرَى جَلْبًا فَعْمًا وَلَسْتُ أَرَى سَوْقًا ، وَمَالِي أَرَى سَوْقًا وَلَا جَلْبًا (١)

٥٤/ ٢٥٨/ ١

(١) الفَعْمُ : الكثير ، وقوله : « سَوْقًا » قد جعل المصدر نعتا للجلب لأنه يساق ، وهنا كقولهم : نَزَّرَ
أبى زهير ، وهذا مَثَلٌ ضربه أبو تمام ، فقال : مَالِي أَرَى مدائحى كالجلب الكثير المتواتر ، ولا أرى من
يردها تساق إليه ، وأرى شعرا ركيكا تفتح له الأبواب والخزائن .

فَالْجَلْبُ مجاز للقصائد التي ينظمها أبو تمام في ابن عبد الملك الزيات ،
وَالسَّوْقُ : مجاز للربة في هذه القصائد والإقبال عليها من الممدوح ، وجملة
« ما أرى جلبا ولسيت أرى سوقا » كناية عن السلعة الممتازة الكاسدة ، التي
تطردّها السلعة الرديئة من سوق الشعر ، وفيها ما فيها من الشعور بالحسرة والألم ،
وفيها كذلك اتهام خفي لابن عبد الملك بأنه لا يميز الخبيث من الطيب ، أو أنه
غلب على أمره فسمح للمجاهيل من الشعراء أن يتصدروا الساحة ويذاحموا
العماتة .

ويستخدم أبو تمام هنا الطباق السليبي ، بين الإيجاب والنفي ، وجلب لا
يساق وحقه أن يساق ، وجلب يساق وحقه أن يطرد ، والمجاز في « جلب »
دقيق مسلكه ، فالجلب : ما يساق من خيل أو غيرها من موضع إلى موضع ،
والخيل معقود بنواصيها الخير ، والشعر الذي يمدح به الممدوح تحير كله ، وبكأنه
وبعد صيته ، ولقبائه زخرا لا ينفد .

الكلمة لها تاريخ طويل في حياة العرب في السلم وفي الحرب ، ثم تُختار هنا
مجازاً عن معانيها العديدة ، وإسقاطاتها الوفيرة ، ثم تقوم بدور الكناية مع بقية
تركيب الجملة ثم تكون ظرفاً في طباق ، وجزءاً من أجزاء أسلوب الاستفهام .

ومثلها : في رثاء القاسم بن طوق :

فَمَنْ مُبْلِعٌ عَنِّي رَيْعَةً أَنَّهُ تَقَشَّعَ طَلُّ الْجُودِ مِنْهَا وَوَابِلُهُ

٧/ ١٠٨/ ٤

وإذا كانت « جلب » و « سَوَق » و « الطَّل » و « الوَابِل » مجازات
مجملة ، فهناك ألوان من المجازات المفصلة ، التي يتجسد فيها المعنوي ، ويتحول
إلى كائن حي له كل ما للكائن الحي من طاقات وقدرات وأحاسيس .

فهذا « دَهْرٌ يَسْكُبُ مَاءَهُ سَكْباً » كناية عن الأيام الخوالي التي قضّاها في ظل
هذا الربيع المحيل حين كان داراً عامرة بالخير والجمال . « وَالْحُبُّ وَالْقِيَانُ » ، يقول في
المقطع الغزلي لهجاء الجلودى حين انهزم من النوبة :

دَارَ كَسَانٌ يَدُ الزَّيْمَانِ بِأَدِّ وَاجِ الْيَلَى نَشَرَتْ بِهَا كُتُبًا
أَيْنَ الْأَوَّلَى كَانُوا يَعْقِرُونَهَا وَالْدَّهْرُ يَسْكُبُ مَاءَهُ مَاءَهُ سَكْبًا؟

إِذْ فِيهِ كُلُّ خَرِيدَةٍ قُنْتُ عُدِرَ الْفَتَى إِنَّ هَامَ أَوْ حَيًّا (١)
٤/ ٣٢٠/ ٤

وهذا قلب يروح ويغدو بكل ما يرضى ابن أوى دؤاد :
وَأَيْنَ يَجُورُ عَنْ قَصْدٍ لِسَانِي وَقَلْبِي رَائِحٌ بِرِضَاكَ غَادٍ
١/ ٣٧٥/ ١

وهذا سيف يسقى الأعداء الليوث المعاندين سُمًّا :
وَمَنْ لَمْ يَكُنْ يَنْفُكُ يَغْبِقُ سَيْفُهُ دَمًا عَائِدًا مِنْ نَحْرِ لَيْثٍ مُعَانِدًا (٢)
وهذه قلوب قد انصدعت ، وذلك فى رثاء بنى حميد قحطبة :
أَيُّ الْقُلُوبِ عَلَيْكُمْ لَيْسَ يَنْصَدِعُ وَأَيُّ نَوْمٍ عَلَيْكُمْ لَيْسَ يَمْتَنِعُ
٤/ ٨٩/ ١

وهذا سر يورث الصمم :
أَصَمَّمَنِي سِرُّهُمْ أَيَّامَ فُرْقَتِهِمْ هَلْ كُنْتُ تُعْرِفُ سِرًّا يُوْرِثُ الصَّمَمَ؟ (٣)
٣/ ١٦٦/ ٢

وهذه خمر شربت من ذهنه ما بقى له من صحو :
أَفِيمَكُمُ فَتَى حَتَّى فَيُخْبِرُنِي عَنِّي بِمَا شَرِبْتُ مَشْرُوبَةَ الرَّاحِ مِنْ ذَهْنِي؟
٤/ ٥٤١/ ١

(د) الكناية بالفضيل :

فعبد الله الكاتب أمره على أوى تمام هَيِّنَ ، بل ، قد بلغ الدرجة القصوى من
الهوان ، فصار أهونَ من اللحم المباح الملقى على خشب أو حصير يَنْهَشُهُ مِنَ
الحيوانات ما يَمُرُّ بِهِ مِنْهَا ، كناية عن وضاعته وهوان حاله .

(١) العقوة : ما حول النار ، وما فيها ، جارية فُتِقَ : حسنة فنية منعمة .

(٢) يَغْبِقُ : يَسْقِي .

(٣) السر : التهامس والتناجي بين الناس فى أمر فراق صاحبه .

الآن نُحْلِيَتِ الذُّبَابُ فِي الْعَنَمِ
وَصِرَتْ أَضْيَعُ مِنْ لَحْمٍ عَلَى وَضَمٍ؟ (١)

١/ ٤٣/ ٤

ولنترك هذه الصور بما فيها من خيال وجمال ، وننتقل إلى :

رابعا : الإيقاع في الاستفهام :

سؤال : هل هناك علاقة بين الاستفهام والإيقاع ؟ وبطريقة أخرى : إذا حدث واحتوى أسلوبُ الاستفهام على سجع أو جناس أو مشاكلة أو ازدواج ، هل يحدث التأثير والتأثر بين طبيعة الاستفهام وطبيعة الإيقاع جماليا ؟ ، مع ملاحظة أن الاستفهام : هو طلب الفهم أو البحث عن مجهول ، والإيقاع برداء صوتي يؤدي تأثيراً موسيقيا في الأذن والنفس . أرى أن طلب الفهم من خلال جملة الاستفهام يكون له الصدارة التي توجه المتلقي إلى البحث عن حقيقة هذا المجهول ، المشوّل عنه ، ثم يأتي الإيقاع ليحرك ويُجَدِّد المتلقي للإيقاع بموسيقاه وذلك في دائرة الاستفهام ، كان مباشرا أو خارجا عن مقتضى الظاهر فالإيقاع هنا لا يتحرك حركة ذاتية مطلقة ، ولكنه يدور في فلك طبيعة الاستفهام ، ظاهره معناه أو في حالة خروجه عن مقتضى هذا الظاهر

ولنضرب الأمثال :

(أ) السجع في الاستفهام :

يقول أبو تمام في مدح الحسن بن وهب « المقطع الغزلي » :

هل أُنْثِرُ مِنْ دِيَارِهِمْ دَعْسٌ
حَيْثُ تَلَاقَى الْأَجْرَاعُ وَالْوَعْسُ؟
مُخَيَّرَ السَّائِرِ الرَّذِيَّةِ فِي الـ
أَطْلَالِ أَيْنِ الْجَاذِرِ اللَّعْسُ؟ (٢)

(١) الوضَم : ما وَقِثَ به اللحم عن الأرض من خشب وحصى .

(٢) أُنْثِرُ دَعْسٌ : واضح ، الأجرع : جمع جَرَعَ من الرمل وهو الكتيب ، الوَعْسُ : أرض سهلة ذات رمال ، والرذية : أصلها في المطية التي قد هزلها السير ولم يبق فيها حركة ، واستعاره هنا للسائل في كثرة تخلفه وعجزه عن السير ، واللّمس : جمع أَلَسَ ، ولعساء ، واللّمس : سمرة في الشفة شديدة ، وتقدير الجملة : هل أُنْثِرُ أثر يَخْبِرُ الذي يُسِيرُ إبلا قد أُعِيَتْ وَكَلَّتْ أَيْنَ الظباء اللاتي كُنَّ في هذا الرّيع ثم رَحَلْنَ وَبَرَكْنَ مُرْتَعِباً للوحوش .

لَا تُسْأَلُنَّهَا، فَلَيْسَ يَسْمَعُ جَرَسَ الْ
قَوْلِ إِلَّا شَخْصٌ لَهُ جَرَسُ

٢٢٣/ ٢ و ٢٢٤/ ٣ -

والاستفهام قد خرج عن معنى طلب الفهم ، والبحث عن المجهول ، إلى تمنى والحسرة على ما فات ، والأمل في عودة الحياة التي كانت له نعيما مقيما .
ويأتى الإيقاع المتمثل في السجع « دَعْسُ » ، و « وَعْسُ » ، و « لَعْسُ » ،
و « جَرَسُ » ، والسجعة التي حركت بقية السجعات هي « جَرَسُ » أى
الصوت ، الهامس أو الواضح ، والجرس رمز للحياة وحركتها وأنغامها وأشواقها
وجملتها وهدهوتها مع المحبوبة التي كانت تعيش في هذا الربيع ، وهي أيضا الهمس
والإشارة والكلام الدافئ الذى يصدر عن العاشق ليرى به صدى حبيته
العطشى . فإيقاع السين يشمل : الربيع ، ومكان الربيع ، وجمال من حل بالربيع ،
وحالة الكسوف التي يعيش فيها هذا الربيع حيث لا جَرَسَ الآن ، ولا هَمْسَ ولا
شفاة لَعْساً ، وصيرت لا ترى مكانها إلا الجُرْدَان واليرابيع ، والتكريات تتسكع
هنا وهناك ، والألم يخنم على الجميع .

فالتمنى والحسرة واستحضار الغائب .. الخ ، تلك المشاعر التي شجرت بها
أسلوب الاستفهام ، صَوَّرَت الإيقاع العام للموقف ، ثم سيطرت على الإيقاع
الصوتى « السجع » ، وَلَوْنُهُ بِلَوْنٍ دَاكِنٍ فِيهِ وَخَزُ الْأُمِّ ، وشوق الهيام ، وحنين
المشتاق .

وإذا تركنا جرس السين ، وانتقلنا إلى جرس آخر على وزن « فاعل » نجد بين
الكلمات « ذاهل » و « أهل » و « موائل » في المطلع الغزلى لمدحه ابن عبد
الملك الزيات ، وهى :

مَتَى أَنتَ عَنْ ذُهْلِيَّةِ الْحَى ذَاهِلٌ وَقَلْبِكَ مِنْهَا مُدَّةُ الدُّهْرِ أَهْلٌ
تُطِلُّ الطَّلُولُ الدَّمَجَ فِي كُلِّ مَوْقِفٍ وَتُمَثِّلُ بِالصَّبْرِ الدِّيَارَ الْمَوَائِلَ؟ (١)
٢٢٣/ ٣ و ١١٣/ ١ و ٢

والاستفهام هنا انكارى ، فيه الإيلام والتأنيب عن الانصراف بفكره عن هذه
المرأة ، وقلبه عامر بحبها ، وهانتها ، إذا رأيت رُبْعَهَا ذَرَفَتِ الدَّمْعُ ، وإذا وقفت

(١) ذُهْلِيَّةُ الْحَى : امرأة ذُهْلَى حُبُّهَا ، أهل : تطل ، تسقط ، وتُمَثِّلُ بالصبر : تعاقب الصبر حتى
تصير مُمَثِّلَةً ، والموائل : من الأضداد ، ج المائل أى الباقى والمائل أى الدارس .

يُدَيَّرُهَا انْهَزَمَ صَبْرُكَ ، وَانْطَلَقَ أَيْنُتُكَ ، فَلَمَّا ذَا تَدْعِي الْإِنْشَغَالَ عَنْهَا ، وَهِيَ مَائِلَةٌ فِي كُلِّ مَا تَرَاهُ عَيْنُكَ . .

والإيقاع الصوتي المتمثل في الجنس بين « ذُهْلِيَّة » و « ذَاهِل » والسجع بين « ذَاهِل » و « أَهْل » و « مَوَائِل » يصور الأمر الواقع الممتد الذي يصعب الفكاك منه ، ويصور الصراع الدائر بين محاولة الهروب من الأسر وحتمية الوقوع فيه ، فكل الشواهد حوله تشده إليها وتقيده بقيودها ، وكل ما استطاع أن يقوم به أن انشغل عنها ، فوجد نفسه قد عاد إليها وهو أشد شوقاً ، وأقوى رغبة .

والإنكار هنا من خلال الاستفهام هو اعتراف بفشل محاولة الابتعاد ، لذا يأتي السجع ليصور قوة اسم الفاعل « أَهْل » واسم الفاعل « مَوَائِل » على اسم الفاعل « ذَاهِل » ، فمن حل بالمكان من الصعب أن يَبْرَحَهُ ، ومن استقر في شكل من الصعب أن يُغَيَّرَ ، أما الدهول فإلى عودة إلى اليقظة .

وهكذا يعمل الاستفهام أثره في السجع ، ويأخذ السجع نصيبه من الإنكار والإيلام الذي خرج بها الاستفهام عن مقتضى الظاهر .

ونكرر هذه الحال في غزله « أَرْغَمْتَ أَنْ الظَّبِّي . » ٤ / ١٤٧ / ٢ ، ٣ ، وقوله « تَأْمَلُ رُوَيْدًا هَلْ تُعَدُّ .. » ٣ / ٢٥٧ / ٣ ، وفي وصفه للمطر « أَلَا تَرَى مَا أَصَدَّقَ الْأَنْوَاءَ .. » ٤ / ٥٠٠ / ١ ، وفي الزهد « أَلِلْعُمْرِ فِي الدُّنْيَا تُعْجَدُ وَتُغَيَّرُ » ٤ / ٥٩٤ / ١ و ٢ .

(ب) الجنس في الاستفهام :

الجناس يُولَّدُ الإيقاع من خلال الكلمة نفسها حيث تتكرر ، إما بحروفها كاملة ، وإما بنقص في النوع أو العدد أو الهيئة أو الترتيب لهذه الحروف ، وهو غير السجع الذي يُولَّدُ الإيقاع مُعْتَمِدًا على تكرار الحرف الأخير أو الحرفين الأخيرين ، « دام — هام » مثلاً و « رسم — بَسِيم » ، وكأني بالجناس فرقة موسيقية مكونة من عدد حروف الكلمة تعزف معزوفة واحدة بعدد حروف الكلمة ، أو تعزف معزوفة مختلفة الإيقاع لاختلاف عدد أو نوع أو درجة أو ترتيب أدوات العزف نفسها .

وهاك مثالا :

في مدح أبي تمام لأبي سعيد محمد بن يوسف الثغري في معاركه مع البيزنطيين ، يقول له :

ثُمَّ نَاهَضَتْ فِي الْغُلُولِ رَجَالًا وَرَجَالًا بِالضَّرْبِ وَالتَّخْرِيقِ
فَرَّقَ مَا بَيْنَهُمْ وَبَيْنَ ذَوِي الْإِ شِرَاكِ كَالْفَرْقِ بَيْنَ تُوكٍ وَمُوقٍ
أُتِيَ شَيْءٌ إِلَّا الْأَمَانِيُّ بَيْنَ الـ كَفَرٍ لَوْ فَكَّرُوا وَبَيْنَ الْفُسُوقِ؟ (١)

٤٥-٤٣/ ٤٣٩/ ٢

١ فالاعتماد بالرغم من كونهم مسيحيين إلا أنهم قد خرجوا على تعاليم المسيحية السمحاء « المحبة والتسامح والسلام » ، وفكروا تفكيراً خبيثاً هبط بهم إلى ذلِّ الفسوق الذي هو كفر ، فأعادوا لذاكرة المسلمين في العصر العباسي الأول صورة مُشركي مكة في عصر صدر الإسلام ، وبذا صار أبو سعيد أحد القادة العرب الذين يجسدون صورة خالد بن الوليد وغيره من صناديد العرب .

والاستفهام يصغر من شأن أحلامهم وإمانيّهم ، فهم فكروا فسقطوا في الفسوق ، وما الفسوق والعصيان إلا كفرٌ مقنع ، مهما ذهبت بهم الظنون ، وخادعت أنفسهم الأحلام ، وما أجمل هذا الجنس بين « الكفر » و « الفكر » إنهما من جنس واحد ، وطبيعة واحدة ونتيجة واحدة ، ثم يأتي « الفكر » بالفعل المضعف ، لأنهم أجهلوا أنفسهم وأعملوا عقولهم ولكن في خبث فباءوا بالخُسْران ، والإطار العام للاستفهام هو التهوين من شأنهم ، وشأن أفكارهم ، وأحلامهم المريضة ، فصار الإيقاع الصوتي « الجنس » مبرزاً للإيقاع العام وهو السخرية والتهوين .

ولأى تمام براءة خاصة في استغلال الجنس من خلال تركيب الاستفهام ففي مدح الحسن بن وهب يقول :

نَبِيلٌ إِلَى شَمَائِلٍ مِنْهُ مِثٌّ قَلِيلَاتِ الْأَمَاعِزِ - وَالْبِرَاقِ (٢)
وَهَلْ لِمِلْمَةٍ ذَهْيَاءُ خَرَّتْ عَلَى تِلْكَ الْخَلَائِقِ مِنْ خَلَاقِ؟

١٠٩/ ٤٢٦/ ٢

يأخذنا أبو تمام في هذه الصورة لنجمع بين عنصرين متنافرين ، ونصّبهما في شكل مثير واستجابة ، المثير « الشماثل » والاستجابة « الأرض السهلة قليلة

(١) ناهضت : قاومت ، الغلول : الأغلال ، الثرق والموق : الحق ، أى لا فرق ما بين هؤلاء وبين المشركين ، كما أنه لا فرق في المعنى بين كلمتي : نوق وموق ، وكذا لا فرق بين الفاسق والكافر .
(٢) الميث : جمع ميثاء وهي الأرض السهلة ، والأماعر : جمع أمعر ، وهي أرض غليظة فيها حصى وحجارة ، والبراق : جمع أبرق ، أرض بها حجارة وطين .

الحصى والحجارة والطين » ، استجابة غريبة ، ما علاقة الأخلاق الحسنة ، والسلوك المهذب ، وسعة الصدر والتسامح والرقّة ، بالأرض السهلة الموطأة الأكناف ؟ هي علاقة أحسّ بها الشاعر ، فكما نسير على الأرض السهلة بلا خوف ، ولا توجّس ، ولا توقع لشر ، كذلك نتعامل مع الحسن بن وهب ونحن في مأمن من العنت أو الضيق أو الحَبْث أو المكيدة أو الضرر ، ومع الأمن تنبثق الأمانى ، ومع الأمانى تحلو الحياة ، ثم هو يصيّم الملمات التى تقع على رجل هذه صفاته ، بأنها مُلِمّات لا تُصيب لها من الخير .

وجميل منه أن يختار الفعل « نَحَرَتْ » للمصائب ، لأنها تنزل كالصاعقة لا تستأذن أحداً أن تصيب أحداً ، ثم يجانس بين « الخلائق » الأخلاق ، و « الخلاق » الحظ والتصيب فالمصيبة لن تنال منه ، ولن تنال شيئا لأنه محصن بهذه الشوائب .

ولاحظ معى حرف « الخاء » الذى ورد فى « نَحَرَّ » مسندة للمُليمة و « الخلائق » مسندة للمملوح ، و « الخلاق » مسندة إلى الملممة . حتى يتم معنى الاستفهام الذى ينفى أى كسب للمُليمة إن هى حاولت الإضرار بالحسن بن وهب .

وتراه فى مثال آخر يجانس بين « الجفّر » الذى هو : البئر الواسعة الفم و « الجفر » مجاز العطاء ، فى مدح أبى الحسين ابن الهيثم « أَلَمْ تَرَ أَنَّ الْجَفْرَ جَفَرَكُ فِى الْعَلَا قَرِيبٌ » ٢ / ٩٣ / ٣٨ ، وفى رثاء خالد الشيبانى ، يطلق عليه مجازاً أنه « حَيَّةُ الْمُلْجِدِينَ » ، ثم يجانس بين « حَيَّة » و « حَوَى » ويسمى القبر لَحْداً ، ويستخدم الفعل « حَال » ليُثم التجانس بين هذه الحاءات العديدة ، وذلك فى قوله :

أَلْحَدُ حَوَى حَيَّةَ الْمُلْجِدِينَ وَلَكُنْ تَرَى حَالَ دُونَ الثَّرَاءِ ١٩
٤٨ / ٣٠ / ٤

وهو هنا يأتى بمجاز جديد لم يشهده الشعر القديم من قبل ، فال معروف فى نعت المملوح الرئيس ، أن يقولوا : « حَيَّةَ الْوَادَى » أو « حَيَّةَ الْجَبَل » أما « حَيَّةُ الْمُلْجِدِينَ » فمن إبداع أبى تمام ، والجناس هنا رائع لأنه يدور فى فلك كلمة « حَيَّة » فيستعمل ما يناسبها من الفعل ، فيكون « حَوَى » ويكون « أَلْحَدُ » بدلاً من القبر ، ويكون الفعل « حَال » بدلاً من « مَنَعَ » ، ثم يعود ويجانس بين « الثرى » وبين « الثراء » ، فالثرى الأرض التى احتضنت خالداً ، والثراء العطاء

الذى يمنحه تحاليد ، ومن ثم يكون الاستفهام تعجبا مريراً من هذا اللحد الذى على قلة شأنه قد حوى عظيماً عظيم الشأن ، وهذا الثرى وهو ثرى استطاع أن يخجّب عن الناس الثراء وهم فى أشد الحاجة إليه .
 روعة وإبداع وتحكم فى الصنعة ، إنه أبو تمام .

وتراه ينجاس بين « شَعَبٍ » أى : فَرْقٍ ، وبين « شُعُوبٍ » بمعنى المنية ، ٥٥٧/ ٢٢ ، وبنجاس بين « ذُهَلِيَّةٍ » وبين « ذَاهِلٍ » فى قوله المشهور « مَتَى أَتَتْ عَنْ ذُهَلِيَّةٍ الْحَى ذَاهِلٍ » ١١٢/ ٣ .

(ج) الطباق فى الاستفهام :

ثُمَّ علاقة قوية بين الطباق وبين الاستفهام ، فالجمع بين المتضادين يستدعى السؤال عن سبب اجتماعهما ، وقد يكون السؤال استفهاماً وقد يكون خروجاً عن الاستفهام إلى أغراض أخرى ...

ومع أى تمام ترى تشكيلات لتوظيف الطباق مع الاستفهام ، ليسجل إحساساً أو فكرة أو غرضاً وجد أنه تخليق بأن يكون عنصراً من عناصر البناء الفنى للقصيدة ، وقد يكتفى أبو تمام باستخدام الطباق المباشر .

١- الطباق المباشر :

و المدح يقول للمأمون :

أَيَقُظَّتْ هَاجِعُهُمْ ، وَهَلْ يُغْنِيهِمْ
 سَهْرُ النَّوَظِرِ وَالْعُقُولِ نِيَامٌ ؟
 ٤٩/ ١٥٧/ ٣

استفهام خرج إلى معنى النفى ، والطباق بين « أَيْقُظُ » و « هَاجِعُ » وأيضاً بين « سَهْرُ » و « نَامُ » ، ثم تكون « هَاجِعُ » بمعنى غافل ، لأن المأمون قد شَنَّ حرباً على أعدائه فى الداخل والخارج ، وألزم الجميع حُدُودَهُ ، فتكون « هَاجِعُ » مجازاً للمدين لم يحسبوا حساباتهم بدقة ، وأرادوا أن يقوِّضُوا الدولة القوية ، ثم يعود إلى « سَهْرُ النَّوَظِرِ » كناية عن الترقب والترصد الخبيث ، و « الْعُقُولِ النَّيَامُ » كناية عن الغفلة ، وفشل التفكير ، وإذا كانت « سَهْرُ النَّوَظِرِ » و « الْعُقُولِ النَّيَامُ » من المجازات الميتة فقد استطاع أبو تمام أن يَجْلُوَ عنهما الصدا ويعيد إليهما شيئاً من الجمال وذلك : حين تُترجم الكلمات إلى أحداث وقعت للدولة بالفعل من أعدائها .

ومثلها في الطباق المباشر ، المجاز الميت بين « الطَّل » و « الوابل » حين يرى القاسم بن طوق :

فَمَنْ مُبْلَغٌ عَنِّي رَيْعَةً أَنَّهُ تَقَشَّعَ طَلُّ الْجُودِ مِنْهَا وَوَابِلُهُ ؟
٧/ ١٠٨/ ٤

وكذا الطباق بين « الشرق والغرب » في الغزل — ٤/ ١٥٤/ ٣ ، و « السر والإعلان » في هجاء مَعْدَان — ٤/ ٤٣٢/ ١ ، والطباق بين « خُلِقَ طَلْقٌ » و « خُلِقَ جَهَنَّمُ » في عتابه لأبي القاسم ابن الحسن بن سهل — ٤/ ٤٩٧/ ١٨ و ١٩ ، والطباق بين « أشقى وأسعد » في هجاء عبد الله — ٤/ ٤٣٣/ ٤ و ٦ وإلى غير ذلك (١) .

كُلُّ هذا الطباق مادة جاهزة ، لا يكلف الشاعر نفسه إلا أن يتذكرها ثم يضعها في المكان الذي يضيف عليها مسحة من الجمال بعد أن فَقَدَتْ جِدَّتْهَا ، وبهاءها ، بالاستهلاك على ألسنة الشعراء من قبل .

٢ — طباق السلب :

وهو الطباق الذي يعتمد على التقابل بين الایجاب والنفي ، أو الظهور والخفاء وعلى إظهار الدوافع التي أدت إلى حدوث الحدث وتلك التي دعت إلى عدم حدوثه .

والسياق هو الْحَكْمُ .

في الغزل مثلا يقول :

أَحِبَّابُهُ لِمَ تَفْعَلُونَ بِقَلْبِي مَا لَيْسَ يَفْعَلُهُ بِهِ أَعْدَاؤُهُ ؟
٧/ ١٤٨/ ٤

استفهام استنكار ، وطباق سلب ، بين فعل مرفوض لأنه يصدر عن الأحياب ، ولو صدر عن الأعداء ما كان غريبا ..

(١) كالطبق بين « الغضب والجلم » ٤/ ٤٢٨/ ١ و ٢ ، وبين « الخطأ والنصواب » في الفخر — ٤/ ٥٦١/ ٣٤ ، وبين « غروب الشمس وطلوع البدر » في الغزل — ٤/ ٥٦٨/ ٣ ، وانظر في المدح و ٢/ ٢٩٧/ ٨ ، و ٣/ ٤٨/ ٣ و ١/ ١٧٦/ ١ ، وفي الغزل — ٤/ ٢٢٥/ ٤ ، وفي الهجاء — ٤/ ٣٣٢/ ٨ و ٩ ، و ٤/ ٣٣٣/ ١ ، وفي الزهد ٤/ ٦٠٠/ ١ .

ومثلها في وصف سوء مَطلَبه بنيسابور :

إِذَا أَنَا لَمْ أَلَمْ عَثَرَاتِ دَهْرٍ أَصِيبْتُ بِهَا الْغَدَاةَ فَمَنْ أَلِمْ ؟

١٢/ ٥٣٨/ ٤

استفهام يكشف غُمق الحسرة التي يعيشها في نيسابور ، وضيق ذات اليد ، واعتلاج الهم بالصدر ، ومثلها حين يطابق بين « وَجْه ذِي إِحْسَانٍ وَوَجْهٍ غَيْرِ ذِي إِحْسَانٍ » في الهجاء — ٤ / ٢٣٧ / ٢ .

٣- طباق السياق :

وهو طباق لم يُصرِّح به أبو تمام ، مستغلاً الاستفهام الخارج عن مقتضى الظاهر لكي يكمل القارئ الركن الآخر من الطباق معتمداً على السياق .

ومثلاً في مدح أبي سعيد الثغري ، يقول :

إِنْ حَنَّ نَجْدٌ وَأَهْلُوهُ إِلَيْكَ فَقَدْ مَرَّرْتُ فِيهِ مُرُورَ الْعَارِضِ الْهَاطِلِ
وَأَيُّ أَرْضٍ بِهِ لَمْ تُكْسَرْ زَهْرَتُهَا وَأَيُّ وَادٍ بِهِ ظَمَأُنٌ لَمْ يَسِيلِ ۱؟

٣٤ و ٣٣/ ٩٦/ ٣

فأبو سعيد قد خرج من عَمُورِيَّةَ إلى مكة « عُمْرَةً أَوْ حِجَاباً » ليحمد الله على نعمائه ويبرِّأ أهل نجد ومن حولها بعباء غير ممنون ، ويأتي السؤال الذي يؤكد عدم حدوث الجذب في الأرض مع عدم حدوث القحط في الوادي ، فهو ينفي ليثبت ، ويسأل مستفهماً بعد أن اطمأن إلى أن الزهور قد أينعت ، وأن السيل قد طم بالوادي ، والاستفهام هو الذي أكمل الركن الآخر للطباق ، فالأرض قد اكتست بالزهور ، والوادي قد ارتوى ، فيظهر النفي ليتأكد الإيجاب ، ويدبى أن الطباق هنا كناية بالجاز ، فاكساء الأرض مجاز عن انتشار النبات والأشجار والثمار والحضرة في كل مكان ، كناية عن بسطة العيش ، ورخاء الحال ، وكذا الوادي الرِّيان مجاز عن الخير ، وكناية عن انفراج الضيق وانسحاب الكرب .

ومثلها في قوله في عزائه لنوح بن عمر عن ابنه :

عَزَاءٌ فَلَمْ يَخْلُدْ حُوتِي وَلَا عَمْرُو وَهَلْ أَحَدٌ يَنْقِي وَإِنْ بُسِطَ الْعُمْرُ ؟

١/ ٨٦/ ٤

كلنا ميتون ، ولن يَخْلُدَ أحد ، والنهاية معروفة مهما تناسيها ؛ والسؤال الإيجابي يؤكد الإجابة بالنفي ، فيتم الطباق .

كذلك قوله في هجاء عتبة :

أَنْتِ كَرِيمٌ يَرْضَى بِشْتَمِ بَنِي
عَبْدِ الْكَرِيمِ الْحَجَّاجِجِ التُّسْجِبِ؟ (١)

٤/ ٣٥/ ٤

وفي الزهد :

أَصَوْتُ بِالذُّنْيَا وَلَيْسَتْ تُجِيبُنِي
أَحَاوِلُ أَنْ أَبْقَى وَكَيْفَ بَقَائِيَا ؟

٤/ ٦٠٠/ ٤

ألوان من مزج الاستفهام بالطباق ، وإسناد الدور المهم للاستفهام ، وهو ،
أن يقرب الركن الآخر من المعنى ، ليتم الطباق ، وتصوره الأذهان لأنه الركن
المقصود لا الركن المذكور .

٤- طباق الجناس :

هو أن يجمع الطباق بين التضاد والإيقاع ، فمثلاً « بدائي — نهائي » تضاد
مسجوع وكذا ، « يُسِيلُ — وَيَجْهَرُ » .. ، بينما « القانت » طباق « للقائط »
وجناس أيضا ، والإيقاع في الطباق لا يأتي مُطَرِّدًا كما هو كائن في السجع والجناس
والمشكلة والأزدواج ... ولكنه قد يتحقق ، ففي عتاب أبي تمام لأبي سعيد
الثغري ، يطابق أبو تمام بين جناسين « الحَوِيلُ » وهي تصغير حال بمعنى الضيق
والتقتير في العيش ، وبين « الحال » بمعنى السعة ، والتوسع في الرزق .

يقول :

أَحْيَيْنَ رَفَعْتَ مِنْ نَظَرِي وَعَادَتْ
وَحَفَّتْ بِي الْعَشَائِرُ وَالْأَقَاصِي
حَوِيلِي فِي ذَرَاكَ الرَّحْبِ حَالَا
عِيَالًا لِي وَكُنْتُ لَهُمْ عِيَالَا
غَدَوْتُ بِهَا إِلَيْكَ وَإِنْ يُقَالَا ؟

٤/ ٤٨١ و ٤٨٢/ ٥-٩

فطباق بين مستويين من الحال : قبل أن يقترب اسمه بأبي الثغري ثم بعد أن
صار شاعر الثغري ، وهو طباق حاد ، لأنه لم يكن ثم كان ، ولم يملك ثم
مَلَكَ ... ، وكان مسرحا للحالين معا ، حال البؤس وحال الشقاء ، وكان

(١) الجحجاج : السيد السمح الكريم :

أبو سعيد سببا في الحالين ، في البعد عنه والقرب منه ، و « الحَوِيلُ » من الصعب أن تتحول إلى « حال » إلا على يد أمثال أبي سعيد ، أما أن تتحول الحال إلى حَوِيل فممن السهل جداً ، وذلك بإشارة من أبي سعيد الثغرى .

وكرر أبو تمام هذا المعنى لأبي سعيد ، ولم يُعَيِّرْ إلا بعضَ الكلمات يقول :

أَجِينَ رَفَعْتَ مِنْ شَأْوِي وَعَادَتْ حَوِيلِي مِنْ نَدَى كَفَيْكَ خَالاً ؟

٣/ ١٤٩/ ٣

وبذلك يكون الأسلوب قد احتوى على الطباق والجناس بالإضافة إلى الاستفهام الذى يخرج إلى العتاب .

بهذا العرض الذى استفاض منى ، أكون قد عَرَضْتُ لأسلوب من أجل الأساليب ، وتركيب من أدقِّ التركيب ، ألا وهو الاستفهام فى شعر أبى تمام .

سابعاً : جملة الشرط^(١)

الشرط هو : تعليق فعل بفعل ، هو : ربط مقدمة بنتيجة ، هو : معنى له تكملة ، محبكة دائرية تبدأ بفعل الشرط وتنتهى بجواب الشرط .

إِذَا كُنْتُ فِي كُلِّ الْأُمُورِ مُعَاتِباً صَدِيقُكَ، لَنْ تَلْقَى الْيَدِ تَعَاتِبُهُ

البائع يشترط على المشتري ، والمشتري كذلك ، والحاكم يشترط على المحكوم ، والمحكوم كذلك ، والكبير يشترط على الصغير ، والصغير كذلك ، والرجل يشترط على امرأته ، والمرأة كذلك ،...، فِعْلٌ وَرَدَ لِهَذَا الْفِعْلِ .

وأقول : لى عليك شَرَطٌ إِذَا فَعَلْتَ كَذَا سَأَفْعُلُ كَذَا . و « شَرَطُ الْجَزَاءِ معروف فى العقود » ، وهكذا الشرط فى حياة الناس من أوسع الأبواب .

(١) رجعت فى هذا الموضوع إلى : معنى اللبيب عن كتب الأعراب ، لابن هشام — تحقيق د. مازن المبارك ومحمد على حمد الله ومراجعة سعيد الأفغاني ، ط بيروت ، الأولى ١٩٩٢ م — الصفحات ٣٣ (إن) ، ١٢٠ (إذ ما وإذا) ، ١٧٦ (حَيْثُ) ، ٢٥٥ (كَلِّمًا) ، ٢٧٠ (كَيْف) ، ٣٣٧ (لو) ، ٣٥٩ (لولا) ، ٣٦٤ (لوما) ، ٣٦٧ (لما) ، ٣٩٠ (ما) ، ٤٣١ (مَنْ) ، ٤٣٥ (مهما) ، ٤٤٠ (متى) . والنحو الوافى — عباس حسن — ٤/ ٤٥٥ وما بعدها ، ط دار المعارف ، ودراستات لأسلوب القرآن الكريم — محمد عبد الخالق عزيمة — ١/ ١٧٣ ، ومواضع متفرقة ، ط دار الحديث ، وأسلوب الشرط بين النحويين والبلاغيين — ذكرير تحشى ييوى حمودة ، ط دار البيان العربى ١٩٨٥ م ، وتهذيب النحو — د. عبد الحميد طلب — ٤/ ١٨٢ وما بعدها ، ونظرية النحو القرآنى — د. أحمد مكى الأنصارى ، ط دار القبلة للثقافة الإسلامية — ١٩٨٤ م .

والشاعر يَشْرُطُ ، يجعل وَقْعَ فِعْلٍ مُتَرَبِّباً على وقوع آخر ، والفن يعطيه الرخصة أن ينطلق في الآفاق ، وأن يرتب ما يرتب من أفكار وأحداث على أفكار أخرى وأحداث أخرى ، وذلك من خلال الإطار الفني والانفعالي للعمل الذي يقدمه .

ومن هنا يتجلى جمال أسلوب الشرط ، الذي هو مقدمة ونتيجة ورابط يربطهما لتحقيق الشرطية ، مقدمة يصنعها الفنان ، ونتيجة يتصورها ، وأداة رابطة يستغلها ، فيشكل أسلوباً شرطياً ، خاضعاً للضوابط اللغوية ، مُفَعِّماً بروحه ، وفكره وذوقه .

قسم النحويين أدوات الشرط إلى :

- ١- أدوات شرط جازمة للفعلين « فعل الشرط وجواب الشرط » .
- ٢- أدوات غير جازمة .
- ٣- أدوات مُخْتَلَفٌ في جَزْمِهَا بين النحويين .

أولاً : أدوات الشرط الجازمة :

إِنْ — مَنْ — مَا — مَهْمَا — أَيَّانَ — أَلَيْ — حَيْثَا — مَتَى — أَى .

١- إِنْ :

جرف شرط جازم للدلالة على مجرد تعليق الجواب على الشرط ، كقوله تعالى : « وَإِنْ تُبْذَرُوا مَا فِي أَنْفُسِكُمْ أَوْ تُخْفَوُ يُحَاسِبْكُمْ بِهِ اللَّهُ » (البقرة / ٢٨٤) .

« إِنْ أَخَذَ مِنَ الْمُشْرِكِينَ اسْتَجَارَكَ فَأَجِرْهُ حَتَّى يَسْمَعَ كَلَامَ اللَّهِ .. » (التوبة / ٦) .

ومن خواصها أَنْ تُسْتَعْمَلَ لَمَّا يُحْتَمَلُ وَقْعُهُ ، وقد تُسْتَعْمَلُ فِي الْحَقِّ وَقْعُهُ ، لأنها قد تُجَلُّ مَحَلٌّ « إِذَا » ، ومعنى ذلك أنه يجوز في السَّعَةِ أَنْ تُجَلَّ مَحَلُّهَا فِي الْمَعْنَى .

قال أبو تمام في مدح المعتصم .

إِنْ يَغْدُ مِنْ حَرْهَا عَدَوُ الظِّلِيمِ فَقَدْ
أَوْسَعَتْ جَاجِيهَا مِنْ كَثْرَةِ الْحَطَبِ (١)
٥٨/ ٧٤/ ١

وقد استخدمها أبو تمام كثيراً (٢) .

٢- مِين :

اسم شرط جازم للدلالة على العاقل ، ولا تدل على زمن معين ، كقوله تعالى :
« مَنْ يَعْمَلْ سُوءًا يُجْزَ بِهِ » (النساء / ١٢٣) .

وكقول أبي تمام في مدح عمر بن طوق :

تَعِبُ الْخَلَائِقُ وَالتَّوَالِ وَلَمْ يَكُنْ
بِالْمُسْتَرِيحِ الْعِرْضِ مَنْ أَمَّ يَتَعَبُ
٣٥/ ١٠٤/ ١

وقد استخدمها أبو تمام ثلاثين مرة (٣) .

٣- مَا :

اسم شرط جازم للدلالة على شيء لا يَعْقِلُ غالباً ، كقوله تعالى : « مَا تُنْسِيحُ
مِنْ آيَةٍ أَوْ تُنْسِيهَا ثَابِتٌ بِخَيْرٍ مِنْهَا أَوْ مِثْلُهَا » (البقرة / ١٦٠) .

وكقول أبي تمام في مدح خالد بن يزيد الشيباني :

مَا إِنْ تَرَى الْأَحْسَابَ يَبِضًا وَضَحًا
إِلَّا بِحَيْثُ تَرَى الْمَنَائَا سُودًا
٣٣/ ٤١٧/ ١

وقد وردت مرتين آخرتين في شعره ، واحدة في الممدح (٢٠/ ٢٥٢/ ٣)
وأخرى في الغزل (٣/ ٢٦٠/ ٤) .

(١) الظِّلِيمُ : ذكر النعام ، وهم يصفونه بالثَفَّار والسَّرعَة ، وَالْجَحْمَةُ : معظم النار ، ومنه : الجحيم ،
وَالْجَاحِمُ : الذي يُسْمِرُهَا ، يقول : خلفت بها جيشك يقتلون من فيها ، فجعلهم حَطَبًا لِنيران
الحرب .

(٢) ورد حرف (إِنْ) في شعر أبي تمام (٣٣٦) مرة ، استأثر الممدح بـ (١٨٦) مرة ، والبراء بـ (٤١) مرة ،
والغزل الخالص بـ (٣٢) مرة ، والمطلع الغزلي في الممدح (٣) مرات ، والهجاء بـ (٢٨) مرة ، والفخر
بـ (١٠) مرات ، والعتاب بـ (٩) مرات ، والزهد بـ (٦) مرات ، أى أن عدد مرات ورودها في الممدح
أكبر من نصف عدد ورودها في بقية الأغراض .

(٣) استأثر الممدح بـ (٢١) مرة ، والغزل الخالص بثلاث ، وفي المقطع الغزلي بمرة ، والهجاء بمرتين ، والفخر
بمرتين ، والوصف بمرة .

٤- مهما :

اسم شرط مساو لـ « ما » وهي « لِمَا لَا يَغْفُلُ - غَيْرَ الزَّمَانِ - مع تَضَمُّنٍ معنى الشرط كقوله تعالى : « وَقَالُوا مَهْمَا تَأْتِنَا بِهِ مِنْ آيَةٍ لِنَسْحَرَنَّ بِهَا ، فَمَا تَحْنُ لَكَ بِمُؤْمِنِينَ » (الأعراف / ١٣٢) .

وفي مدح أبي سعيد الثغري ، قال أبو تمام :

وَقَائِعُ أَصْلِ النَّصْرِ فِيهَا وَفَرَعُهُ إِذَا عُدَّ الْإِحْسَانُ أَوْ لَمْ يُعَدِّدِ
فَسَهْمًا تَكُنْ مِنْ وَقْعَةٍ بَعْدَ لَا تَكُنْ سِيَوَى حَسَنِ مِمَّا فَعَلْتَ مُرَدِّدِ

٢٩/ ٣٩ و ٤٠

ووردت في شعر أبي تمام مرة أخرى في المدح (٣ / ٢٥٦ / ١) .

٥- أَيْتَمًا :

اسم شرط جازم يفيد الشرطية المكانية ، ورد في القرآن الكريم في قوله تعالى : « أَيْتَمًا تَكُونُوا يُدْرِكَكُمُ الْمَوْتُ » (النساء / ٧٨) ، وكقول أبي تمام في الغزل الخالص :

أَيْتَمًا كُنْتُ سَبِيْدِي طَافَ بِي مِنْكَ طَائِفُ

٢٣٥/ ٤

ولم تَرِدْ عَدَا ذَلِكَ فِي شِعْرِهِ .

٦- أَيْآنَ :

اسم شرط جازم يفيد الشرطية الزمانية ، وقد وردت في القرآن الكريم استفهامية : « يَسْأَلُ أَيَّانَ يَوْمُ الْقِيَامَةِ » (القيامة / ٦) ، ولم ترد شرطية في القرآن الكريم ولا في شعر أبي تمام .

٧- أَلْسَى :

اسم شرط تضمن معنى الظرفية المكانية ، ويستفهم بها « كَأَيِّنَ » ولم تَرِدْ في القرآن الكريم شرطية ، ووردت في مدح أبي تمام مرة واحدة في مدحه لأحمد بن عبد الكريم الطائي .

فَالْمَالُ أَلْسَى مِلَّتْ لَيْسَ بِسَالِمٍ مِنْ بَطْشِ جُودِكَ ، مُصْلِحًا أَوْ مُفْسِدًا

٢٨/ ١٠٧/ ٣

٨- حيثما :

اسم ظرف تضمن معنى الشرط ، وهى للمكان ، ولم ترد فى القرآن الكريم ، ولا فى شعر أبى تمام .

٩- متى :

اسم شرط جازم يفيد الظرفية الزمانية ، ولم ترد شرطية فى القرآن الكريم ، وفى مدح الحسن بن دهب قال أبو تمام :

فَلَا تَيْصَ مَا يَفِيهَا حَدٌّ هَمَّى . وَلَا سَيْفِي غَدَاةَ الْهَمِّ وَاقٍ
مَتَى مَا تَسْتَمِحُهَا السَّيْرُ تُثْرِغُ . لَنَا سَجَلُ الزَّمِيلِ إِلَى الْعَرَاقِ (١)
٢ / ٤٢٤ و ٤ / ٤٢٥ و ٥

ووردت « متى » فى شعر أبى تمام سبع عشر مرة (٢) .

١٠- أى :

اسم شرط ، والأكثر أن تتصل بها (ما) الزائدة ، كما فى القرآن الكريم :
« أَيَّمَا الْأَجَلَيْنِ قَضَيْتُ فَلَا عُدْوَانَ عَلَيَّ » (القصص / ٢٨) ولم ترد فى شعر أبى تمام .

ثانيا : أدوات الشرط غير الجازمة :

أَمَّا — لَمَّا — كُلَّمَا — لَوْلَا — لَوْمًا .

١- أمّا :

تدل على أمرين متلازمين ، الشرط والتوكيد ، كقوله تعالى : « فَأَمَّا الَّذِينَ آمَنُوا فَيَعْلَمُونَ أَنَّهُ الْحَقُّ مِنْ رَبِّهِمْ ، وَأَمَّا الَّذِينَ كَفَرُوا فَيَقُولُونَ مَاذَا أَرَادَ اللَّهُ بِهَذَا مَثَلًا ... » . (البقرة / ٢٦) .

(١) قلائص : مفعول « تَرَبَّ » فى البيت السابق ، و « حَدُّ هَمِّه » ركبها لقطع المفاز و « سَيْفِي » نحرها للضيفان ، وقول « مَا يَفِيهَا » أى : ما يحفظها ولا يدفع عنها و « الاستراحة » طلب العطاء ، وهى هنا مجاز ، واستعمل للذميل ، « سَجَلًا » ، والعرب تكثر استعارة السجل والذئب . والذميل : السر السريع اللين ، والسجل : الدلو العظيمة ، العراقي : جمع عَرَاقَة وهى غليظة الذئب .
(٢) - وردت (١٣) مرة فى المدح ، ومرتين فى الرثا ، ومرة فى الغزل ، ومرة فى الهجاء .

وقول أئى تمام فى مدح محمد بن عبد الملك الزيات :
أَمَّا رَحْوُضُكَ مَمْلُوءٌ فَلَا سُقَيْتَ نَحْوَامِسِي إِنْ كَفَى أُرْسَالُهَا الْعَرَبُ (١)
٤٣/ ٢٥٤/ ١

ولم ترد فى شعر أئى تمام فى غير هذا الموضع .

٢- لَمَّا :

الْحَيَيْنَةُ الشرطية ، اسم للأمر الذى وقع لوقوع غيره ، وتجىء بمنزلة « لو » .
كقوله تعالى : « فَلَمَّا قَضَيْنَا عَلَيْهِ الْمَوْتَ مَا دَلَّهُمْ عَلَى مَوْتِهِ إِلَّا دَابَّةُ الْأَرْضِ تَأْكُلُ مِنْسَأَتَهُ » (سبأ / ١٤) .

وقول أئى تمام فى مدح الثغرى :

لَمَّا لَقَوْكَ تَوَاكَلُوكَ وَأَعْدَرُوا هَرَبًا ، فَلَمْ يَنْفَعَهُمُ الْإِعْدَارُ (٢)
١٦/ ١٧٠/ ٢

وقد وردت « لَمَّا » فى شعر أئى تمام خمساً وخمسين مرة (٣) .

٣- كَلَّمَا :

ظرف يقتضى التكرار ، مركَّب من (كُلُّ) و (ما) المصدرية ، أو النكرة التى بمعنى « وقت » كقوله تعالى : « كَلَّمَا رَزَقُوا مِنْهَا مِنْ ثَمَرَةٍ رِزْقًا قَالُوا هَذَا الَّذِى رَزَقْنَا مِنْ قَبْلُ .. » (البقرة ، ٢٥٠) .

وكقول أئى تمام فى مدح عبد الله بن طاهر :

إِلَيْكَ جَزَعْنَا مَعْرِبَ الشَّمْسِ ، كَلَّمَا هَبَطْنَا مَلَأَ صِلَتُكَ سَبَاسِيَهُ (٤)
١٥/ ٢٢٣/ ١

(١) الخوامس من الإبل : هى أن تَرْدَ يوماً وترعى ثلاثة ثم تَرْدَ فى اليوم الخامس . الأرنال : الإبل التى يثبغ بعضها بعضاً ، القرب : الماء الجارى بين البحر والحوض .

(٢) تَوَاكَلُوكَ : تَوَاكَلُوا شَوْكاً ، أى : ساروا إليك وكالا ، كُلُّ واحد منهم يقف نخلف الآخر ، وأعَدَرُوا : بلغوا العُذر ، وأَقَامُوا بِالْهَرَبِ ، فلم يَنْفَعَهُمْ لَأَنَّكَ مِنْعَهُمْ مِنَ الْمَوْتِ بِالْقَتْلِ وَالْأَمْرِ .

(٣) منها (٤٢) مرة فى شعر الملاح وأربع فى الهجاء وثلاث فى الغزل ومرتين فى العتاب وكذا والوصف ، ومرة فى الهجاء وكذا الفخر .

(٤) مغرب الشمس : الشام ، جزعنا : قطعنا الوادى إلى الجانب الآخر ، المَلَأَ : الأرض الواسعة ، صلت : دعت بالخير ، السبب : المفازة .

وقد وردت (كُلُّمَا) في شعر أبى تمام مرة أخرى في (١٥/ ٢٨٥/ ١) .

٤- لَوْلَا :

الشرطية الدالة على امتناع الشيء لوجود غيره ، ويتعين أن تدخل على مبتدأ محذوف الخبر ، وأن يكون جوابها فعلا ماضيا لفظا ومعنى ، أو معنى فقط ، كقوله تعالى : « ثُمَّ تَوَلَّيْتُمْ مِنْ بَعْدِ ذَلِكَ فَلَوْلَا فَضْلُ اللَّهِ عَلَيْكُمْ وَرَحْمَتُهُ لَكُنْتُمْ مِنَ الْخَاسِرِينَ » (البقرة/ ٦٤) .

وكقول أبى تمام في مدح الثغرى :

لَوْلَا جَلَادُ أَبِي سَعِيدٍ لَمْ يَزَلْ لِلثَّغْرِ صَدْرٌ مَا عَلَيْهِ صِدَارٌ
١٠/ ١٦٨/ ٢

ووردت (لَمَّا) في شعر أبى تمام أربعاً وخمسين مرة^(١) .

٥- لَوْ مَا :

ينعين دحوظها على مبتدأ محذوف الخبر ، ويكون جوابها مُصَدَّرًا بفعل ماضٍ لفظاً ومعنى أو معنى فقط ، وهى كـ « لَوْلَا » للتخضيض ، أو أن يكون لامتناع الشيء لوجود غيره ، ولم تُرد في القرآن الكريم إلا تخضيضية ، كقوله تعالى : « يَا أَيُّهَا الَّذِينَ نَزَّلَ عَلَيْهِ الذِّكْرَ إِنَّكَ لَمَجْنُونٌ ، لَوْ مَا تَأْتِينَا بِالْمَلَكَةِ إِنْ كُنْتَ مِنَ الصَّادِقِينَ » (الحجر/ ٦ و ٧) ، ولم ترد في شعر أبى تمام .

ثالثاً : أدوات الشرط المُخْتَلَف في عملها الجزم بين النحويين :

إذا — لَوْ — كيفما .

١- إذا :

وهى ظرف زمان مستقل ، متضمنة معنى الشرط ، وتختص بالدخول على الجملة الفعلية ولهذا تتميز عن (إذا) الفجائية ، وقد اجتمعتا في قوله تعالى : « وَمِنْ آيَاتِهِ أَنْ تَقُومَ السَّمَاءُ وَالْأَرْضُ بِأَمْرِهِ ، ثُمَّ إِذَا دَعَاكُمْ دَعْوَةً مِنَ الْأَرْضِ إِذَا أَنْتُمْ تَخْرُجُونَ » (الروم/ ٢٥) .

(١) منها (٤٢) مرة في المدح ، وفي الغزل (٤) مرات ، والمطلع الغزلى (٣) ، وفي العتاب (٣) ، وفي الهجاء مرة واحدة ، وفي الوصف كذلك وفي الزهد كذلك .

وكقول أبي تمام يرثي إسحاق بن أبي ريعى :

إِذَا تَيَمَّمْنَاهُ فِي مَطْلَبٍ كَانَ قَلْبِيًّا أَوْ رِشَاءَ الْقَلْبِ
١٣/ ٤٩/ ٤

وقد استخدمها أبو تمام بغزارة بلغت سبعا وسبعين وأربعمئة مرة^(١) .

٢- لو :

حرف لما كان سيقع لوقوع غيره (امتباء وقوع الجزاء لامتناع وقوع الشرط) . كقوله تعالى : « وَلَوْ شِئْنَا لَآتَيْنَا كُلَّ نَفْسٍ هُدَاهَا ، وَلَكِنْ حَقَّ الْقَوْلُ مِنِّي ، لَأَمْلَأَنَّ جَهَنَّمَ مِنَ الْجِنَّةِ وَالنَّاسِ أَجْمَعِينَ » (السجدة / ١٣) .
وكقول أبي تمام فى مدح الثغرى :

وَلَوْ أَنَّ الْجِيَادَ لَمْ تَعْصِهِ كَمَا نَ لَدَيْهِ غَيْرَ الْبَعِيدِ السَّحِيقِ
٢٧/ ٤٣٥/ ٢

وقد استخدمها أبو تمام فى شعره اثنتين وستين ومائة مرة^(٢) .

٣- كيفما :

تأتى شرطية باقتران (ما) الزائدة بها ، كما تقول : كيفما تجلس أجلس ، ولم ترد فى القرآن الكريم ولا فى شعر أبى تمام .

(١) منها (٣١٢) مرة فى المدح ، و (٣٥) مرة فى الرثاء ، و (٢٩) مرة فى الغزل ، و (٢٠) مرة فى الغزل الخالص ، و (٩) فى المقطع الغزلى للمدح ، و (٢٦) مرة فى الهجاء ، و (٢٥) مرة فى الفخر ، و (٢٢) مرة فى العتاب ، و (١٨) مرة فى الوصف ، و (٤) مرات فى التعريض ، وفى الزهد مرتين فقط ، ويظل المدح متأثرا بثلاثة أرباع العدد الكلى .

(٢) منها (٨٦) مرة فى المدح ، و (٣٥) مرة فى الغزل ، و (٢٩) مرة فى الغزل الخالص ، و (٦) فى المقطع الغزلى للمدح ، و (٣٢) مرة فى الهجاء ، و (٨) مرات فى الفخر ، و (٦) مرات فى الوصف ، و (٥) مرات فى العتاب ، ومرة واحدة فى التعريض .

ونلاحظ أن أبا تمام لم يستعمل من الروابط الشرطية « أينما » ولا « حيثما » ولا « أيان » ولا « أي » ولا « لوما » ولا « كيفما » ولا مبرر لذلك سوى أن قانون الرابط المناسب في المكان المناسب ، لم يجد مناسبة لأى من هذه الروابط ، ولا مكان لها .

ونلاحظ أنه ركّز استعماله في ثلاثة روابط ، « إذا » (٤٤٧) مرة ، و « إن » (٣٣٦) مرة ، و « لو » (١٦٢) مرة ، وتأتى بعدها « لئما » (٥٥) مرة ، و « لولا » (٥٤) مرة ، و « من » (٣٢) مرة ، و « متى » (١٧) مرة ، ثم استخدم كلا من « ما » و « مهما » و « كلما » مرتين فقط .

تشكيلات جملة الشرط :

تتكون جملة الشرط من ركنين ورابط (فعل الشرط وجواب الشرط واسم الشرط) ، ومن الروابط ما يجزم ومنها ما لا يجزم ، بالإضافة إلى إفادة الكثير منها معنى محددًا كالزمان أو المكان أو التكرار ... الخ وبعضها لا يقوم إلا بالربط والجزم مثل (إن وإي) .

وهذه الخصوصية من حيث — الجزم وعدمه ، أو التقيد بمعنى محدد أو عدمه بالإضافة إلى رخصة الشاعر في حرية تحريك ركني الشرط (الفعل والجواب) من موقعيهما ، تقديمًا وتأخيرًا أو الفصل بينهما ، أو حذف أحدهما ، .. مما يهيئ للفنان فرصة تشكيل أنماط مختلفة من جملة الشرط — تعطى مذاقات متنوعة ، وتثري العمل الفني .

ولأى تمام إسهام في هذا الجانب .

أولاً : من حيث الرابط :

١ — عطف رابط غير محدد المعنى على آخر محدد المعنى ، فيكتسب الرابط الأول معنى الرابط الآخر .

كقوله في المطلع الغزلي لمذح الفضل بن صالح :

إِذَا وَصَفْتُ لِنَفْسِي هَجْرَهَا جَنَحَتْ وَدَائِعُ الشَّقِيقِ فِي أَقْصَى جَوَانِحِهَا
وَأِنْ حَطَبْتُ إِلَيْهَا صَبْرَهَا جَعَلَتْ جِرَاحَةُ الْوَجْدِ تُدْمِي فِي جَوَارِحِهَا^(١)

١ / ٣٤٦ / ٦ و ٧

(١) ودائع الشوق : مكوناته ، وإليها : ترجع إلى نفسه هو ، أى : أنه إذا تودد إلى الصبر الذى تتحل به نفسه ، أن يشد من أزرو ، أصابت نفسه دماء الوجد المجرّوح ، ونال كل عضو فيها نصيبه منه .

و « إذا » تفيد الزمان المستقبل ، و « إن » مطلقة من قيد الزمان ، وحالة الوجد واحدة ، فاكتمبت (إن) معنى الزمن الآتى بعطفها على « إذا » .
وتكررت (١) .

٢- الجمع بين رابطتين في صورة واحدة :

كقوله في مدح محمد بن عبد الملك الزيات :

إِذَا تَبَاغَدَتِ الدُّنْيَا فَمَطَّلَهَا إِذَا تَوَرَّدَتْهُ مِنْ شِعْبِهِ ، كَتَبُ
٢٠/ ٢٤٥/ ١

وتكررت (٢) .

٣- تراكم الرابط :

كأن يأتي أربع مرات في صورة واحدة ، أو ثلاثا . كقوله في عتاب عياش بن حيفة .

مَاءٌ كَفَكَ إِنْ جَاءَتْ وَإِنْ بَخِلْتُ مِنْ مَاءٍ وَجَهْنِي ، إِذَا أَفْتَيْتَهُ عَوْضُ
أَرَى أُمُورَكَ مَوْطُورَاتِهَا رَمَضُ إِذَا سَلِكَنَ وَمَمْهُورَاتِهَا فَضَضُ
٣ و ٢/ ٤٦٥/ ٤

وكرر الروابط الأربعة في ٤/ ٤٨٢/ ٨-١٠ ، أما الثلاثة فكثيراً (٣) .

(١) انظر الديوان — ١/ ١٧٥ و ٤٠/ ٣٥٥ و ٤١ و ٤١٥/ ٢٨ و ٢/ ٢٧٩/ ١٦ و ١٧ و ٤٧٠/ ١٠ و ٣/ ٢٨/ ٣١ و ١٧٠/ ٢٢ و ٢٣٥/ ١٣ و ٤١٣/ ٥٢ و ٤/ ١٠٠/ ٨ و ٩ و ١١/ ٢٥ و ٤٨١/ ٢ و ٣ و ٤٨٦/ ٢ و ٣ .

ويعطف « مهما » التي بمعنى « ما » على « إذا » لتسكب معنى المستقبل مضيئاً إليها ما يوضح ذلك بقوله « فمهما تكن من وقعة تغد » ٢/ ٢٩/ ٣٩ و ٤٠ .

(٢) فيكرر (إذا) في ١/ ١٧١ و ٥١/ ٣٥٥ و ٢٦/ ٣١٥ و ١٤/ ٣١٥ و ٢/ ٨٢/ ٧ و ٩٠/ ٢٧ و ١١٢/ ١٣ و ١٦٧/ ٥ ، ويكرر (إن) في ٢/ ٤٧/ ١٣ و ٧٤/ ٢٧ و ٣٣٢/ ٤٢ و ٣٨٣/ ٢٩ و ٤١٢/ ١٣ و ٣/ ٨٧/ ٣٢ و ١٧٤/ ٤٨ و ١٨٩/ ٣٩ و ٤/ ٦٣/ ٢٠ و ٦٥/ ٤ ، ويجمع بين (إذا وإن) في ١/ ١٧٥ و ٦/ ٤١٥ و ٢٨/ ٤٦٩ و ٢/ ٤٦٩/ ١٠ و ٣/ ١٢٣/ ٣٤ و ١٧٠/ ٢٢ و ٤٤٣/ ٥٢ و ٤/ ٣٦٤/ ٢ و ٤٥٢/ ١٤ و (إن وإذا) في ١٠/ ١٣٧/ ٢٧ و ٣/ ٢٣٣/ ٦ و ٤/ ١٦١/ ٥ . ويجمع بين (إذا ولو) في ١/ ٢٠٥/ ١٩ ، ويكرر (كذا) في ١/ ٣٠/ ٥ .

(٣) الديوان — ١/ ١٣٧ و ٢٧/ ٢٨ و ١٥/ ١٦ و ٣٤ و ٢٥/ ٢٦ و ٢/ ٧٤/ ٢٧ و ٢٨ و ٩١/ ٢٧ و ٢٨ و ٣٨٣ و ٢٩/ ٢٨٤ و ٣ و ٣/ ٢٨/ ٣٠ و ٣٢ و ٤/ ٦٣/ ٢٠ و ٢١ و ٢٩٢/ ٣-١ .

٤- حذف الرابط :

يقول في مدح الثغرى :

فإذا مشى يمشى الدفقى، أو سرى
وصل السرى، أو سار سار وجيفا^(١)
٢٠/ ٣٨١/ ٢
وكررها^(٢).

ثانيا : من حيث فعل الشرط :

١- جعل فعل الشرط فعلا لجواين مختلفين :

كقوله في مدح محمد بن الهيثم :

يصد عن الدنيا (إذا عن سودد)
(ولو برزت في زى عذراء ناهد)
٢١/ ٧٣/ ٢

٢- حذف فعل الشرط :

كقوله في المطلع الغزلى لمدح نصر بن منصور بن بسم :

أطلال هند ساء ما اعتضت من هند
أقايضت حور العين بالعين والهند
إذا شئت بالآلوان كن عصاة
من الهند، والآذان كن من الصغد^(٣)
٥٩/ ٢ و ١/ ٦٠ و ٢

(١) الدفقى : كأنه يتدفق في سبه مثل تدفق الماء ، والوجيف : الإسراع في السير .

(٢) الديوان — ٤٠٢/ ١ — ٦- ٩ ، و ٢/ ٦٠ و ٢٠/ ١٧١ .

(٣) حور العين : الفتيات الحسنات ، والعون : جمع عانة ، وهي جماعة من حمير الوحش ، والريفة : غيرة إلى السواد ، وعصاة من الهند ، وصف السواد الناتج من أرض الأطلال القفرة ، والحيوانات المعبرة التي تسكن هذه الأطلال على سبيل المجاز ، والصغد : أهل بلاد سمرقند ، وهم صغر الآذان ، واستعمل الصغد على المجاز واصفا بها الحيوانات ذات الآذان المطموسة أو الصغيرة التي سكنت هذه الأطلال ، وحذف الأداة والفعل ، والتقدير : « إذا شئت بالآذان كن من الصغد » .

ثالثا : من حيث جواب الشرط « وحكمه التأخير » :

١- تقديم جواب الشرط على فعل الشرط :

كقوله في مدح أنى الحسن محمد بن الهيثم :

بَأَوْفَاهُمْ بَرَقًا إِذَا أَخْلَفَ السَّنَا وَأَصْدَقَهُمْ رَعْدًا إِذَا كَذَبَ الرَّعْدُ
أَبْلَهُمْ رِيْقًا وَكَفَّا لِسَائِلِ وَأَضْرَجَهُمْ وَعْدًا إِذَا صَوَّخَ الْوَعْدُ (١)

٢٨ و ٢٧/ ٩١ و ٩٠/ ٢

وكررها كثيرا كثيرا ، وسأشير إلى بعض الصفحات التي وردت فيها خُشْيَةُ الإطالة (٢) .

٢- الفصل بين الجواب والفعل بجمل :

كقوله في مدح مالك بن طوق :

حَتَّى إِذَا أَخَذَ الْفِرَاقُ يِقْسِطُهُ مِنْهُمْ ، وَشَطَّ بِهِمْ عَنِ الْأَحْبَابِ
وَرَأَوْا بِلَادَ اللَّهِ قَدْ لَفَظَتْهُمْ أَكْنَافُهَا (رَجَعُوا إِلَى جَوَابِ) (٣)

٢٨ و ٢٧/ ٩٢/ ١

(١) صوح : يس ، ولم تكن له منفعة .

(٢) انظر الديوان — الجزء الأول — ٤٨/ ٥ و ١٠٥/ ٣٨ و ١٢٣/ ٢٦ و ١٤٤/ ٢٥ و ٢٠٢/ ١١ و ٢٣٨/ ١٦ و ٢٤٥/ ٢١ و ٢٦٣/ ١٤ و ٢٧٧/ ٢ و ٢٨٥/ ١٥ و ٣١/ ٩ و ٣٢/ ١٥ و ٣٤ و ٢٥/ ٢٨ و ٣١/ ٣١ و ٣٣ و ٣٨/ ٣٧ و ١١/ ٣١٥ و ٢١/ ٣١٨ و ٢٧/ ٣٢٠ و ٣٣/ ٣٣٧ و ٣٤١/ ٥ و ٣٤٣/ ١ و ٢٣٨/ ١٠ ... الخ . ومن الجزء الثاني — ١٠٥/ ٢٠ و ١١٢/ ١٢ و ١١٥/ ٢٣ و ١٣٧/ ٢٤ و ١٦٤/ ١ و ١٧٢/ ٢٧ و ١٧٤/ ٣٩ و ١٧٨/ ٤٧ و ١٩٠/ ٢٥ و ٢٦ و ٢٢٩/ ٢١ و ٢٧٣/ ٤٣ و ٢٩٩/ ٢٠ و ٢٣/ ٨ و ٣١٦/ ٢٧ و ٣٦٠/ ٤ و ٣٧٥/ ٥٥ ... ومن الجزء الثالث — ٢٢/ ٢٨ و ١٠٢/ ٢٠ و ٢١ و ١١٠/ ٥٠ و ١١٤/ ٥ و ١٢١/ ٢٦ و ١٢٣/ ٣٤ و ١٣١/ ٥٨ و ١٦١/ ١١ و ١٤ و ١٦٣/ ٢٠ و ١٧٠/ ٧ و ١٧٠/ ٧ و ١٧٩/ ١٨ و ١٧٨/ ٢١ و ١٩١/ ٤٣ و ٢٠٠/ ٣٦ و ٤٣ ، و .. ومن الجزء الرابع — ٣٧/ ٢ و ٨٦/ ٣ و ١٨٧/ ٦ و ٨٩/ ٥ و ٩٩/ ٢ و ١١٦/ ١٧ و ١١٨/ ٢٥ و ١٢٢/ ٦ و ١٢٧/ ٣١ و ١٤/ ١٣١ ... الخ .

(٣) جَوَابُ : هو الرجل الذى رجعت إليه بنو جعفر من كلاب ليحكموه فيما وقع بينهم وبين بنى قومهم بنى أنى بكر من كلاب ، يقول لمالك بن طوق : لا تفعل بقومك ما فعله بنو أنى بكر فى بنى جعفر وكلأهما من كلاب .

وكررهما (١).

٣- الجمع بين الفصل والتقديم وتكرار الرابط :

كقوله في الغزل :

لا ، وَقَدْ يَنْهَضُ كَالْغُصْنِ الْغَضِّ إِذَا ارْتَجَّ فِيهِ رِدْفٌ وَزِيرُ
لَا سَأَلْتُ الْخَلَاصَ مِنْكَ وَإِنْ كُنْتُ نَ بَلَاءِ الْهَوَى عَلَى تُبَيْرُ

٤ / ٢٠٤ / ٢ و ٣

٤- جواب شرط واحد يصلح لفعل شرط :

كقوله في مدح عمر بن طارق :

وَمَتَى امْتَدَحْتَ سِوَاكَ كُنْتُ مَتَى يَضْبِقُ عَنَى لَهُ صِدْقُ الْمَقَالَةِ ، أَكْذِبُ
١ / ١٠٧ / ٤٥

فجمله (أَكْذِبُ) تصلح جوابا لفعل الشرط (متى امتدحت سواك) وجمله
(متى يضيق عني له صدق المقالة) .

٥- حذف الجواب :

يقول في مدح المعتصم :

وَلَوْ تَرَاهُمْ وَإِيَانَا وَمَوْقِفَنَا فِي مَائِمِ الْبَيْنِ لَاسْتَبَلَلْنَا رَجُلُ
مِنْ حُرْقَةٍ أَطْلَقَتْهَا فُرْقَةُ أَسْرَتْ قَلْبًا، وَمِنْ غَزَلٍ فِي نَحْرِهِ عَذَلُ

٣ / ٦ / ٦ و ٧

جواب (لو تراهم وإيانا) محذوف ، مثل قوله تعالى : « وَلَوْ أَنَّ قُرْآنًا سُيِّرَتْ
بِهِ الْجِبَالُ ، أَوْ قُطِعَتْ بِهِ الْأَرْضُ ، أَوْ كُلِّمَ بِهِ الْمَوْتَى » (الرعد / ٣١) ، كأنه
قيل : لكان هذا القرآن .

(١) كرها بفواصل جميل في بيتين في ١ / ١٨٩ / ٣٢ و ٣٣ و ٢ / ٨٤ / ٢٨ و ٢٩ و ٣ / ٢٦ / ٢٤
و ٢٥ ، وبفواصل جُمْل في ثلاثة أبيات في ١ / ٤١٨ / ٣٦-٣٨ و ٢ / ٣٤ / ١٧-١٩
و ٣ / ١٢٤ و ١٢٥ / ٣٧-٣٩ ، وبفواصل جُمْل في أربعة أبيات في ٢ / ١٢٩
و ١٣٠ / ١٨-٢١ . وبفواصل جُمْل في خمسة أبيات في ٣ / ٢٢٨ و ٢٢٩ / ٣٨-٤٢ .

فهذه التشكيلات التي رأينا ، هي أوضاع يبتكرها الشاعر للتراكيب النحوية لتستوعب انفعالاته المتدفقة ، بعد أن أحس أن الشكل التقليدي للقاعدة النحوية كفيل — أحيانا — يَحْتَقِ الفكرة التي يريد أن يصورها ، فيقدم ويؤخر ويفصل ويخذف ، وعلى النحويين أن يضيفوا صنيع الشعراء إلى قواعدهم ، ولا يرنخوا أنفسهم بإطلاق حكم « الشذوذ » ، أو « الضرورات الشعرية » .

دور جملة الشرط في أداء المعنى :

من منطلق أن جملة الشرط ، فعل شرط وجواب شرط لا يتحقق إلا إذا تحقق الفعل ، أى أنها فعل ورد فعل ، مقدمة ونتيجة ، فهناك مقدمات لها نتيجةها المعروفة في الشرع وفي السياسة وفي الاجتماع وفي الحياة العامة ... ، وهذه ليست هدفا لنا ، لأن هناك مقدمة يصنعها الفنان ثم يحدد نتيجةها بالشكل الذي يراه ، بعيدا عن المتعارف عليه ، فتتكون لدينا ما يسمى بـ « جملة الشرط الفنية » المرتبطة بالعمل الفني وموضوعه ، وطريقة تشكيله .

والأمثلة أكثر من أن تُحصَى :

فَمَرَّ ، وَلَوْ يُجَارِي الرِّيحَ خَيْلَتْ لَدَيْهِ الرِّيحُ تُرْسُفُ فِي الْقَيْدِ
٢٠/ ٣٧/ ٢

أو يقول عن ابن الهيثم :

رَقِيقِ حَوَاشِي الْحِلْمِ ، لَوْ أَنَّ حِلْمَهُ يَكْفِيكَ ، مَا مَارَيْتَ فِي أَنَّهُ بُرْدُ
٢٢/ ٨٨/ ٢

جملة الشرط الفنية بفعلها وجوابها ، ليست مُلْزِمَةً ، وليست مُطَبَّقة في الحياة العملية ، ولكنها تُصَوِّرُ وإحساس أحسَّ به الشاعر في أثناء اندماجه نفسيا بعمله الفني ، وذهنيا بهندسته المعمارية .

ومن خلال العلاقة التي تنشأ بين الفعل الشرطي وجوابه — على ما بينهما من اختلاف في القوة ، أو في المجال ، أو في الارتباط المنطقي ، تتكون لدينا جملة شرطية لها طابع خاص ، وطعم خاص ، يجمع بين الخصائص العامة للشرط بأن يكون حدوث جواب الشرط مترتبا على حدوث الفعل بشكل مضطرب يكاد يصل إلى الحتمية المنطقية . وبين المعالجة الفنية لهذا الشكل المنضبط بتوسيع مجراه حتى يتحول إلى حالة انضباط ذاتي يراها الشاعر وحده ، غير ملزم بها أحدا ، ومن هنا

يَكْمُنُ جمال الشرط ، انضباط غير منضبط ، وغرابة في ضم الأشتات ، ونتيجة غير متوقعة ، وخیال ورشاقة .

وسأحاول أن أتبع هذا الخيط من خلال أغراض الشعر التي نظم فيها أبو تمام .

أولاً : المدح :

حبذا لو أَدْرُثَ حديثي حول مفردة من المفردات التي يدور حولها المدح — خشية الإطالة — وكذا الرثاء وكذا الهجاء ..

ومفردات المدح عديدة ، أَحْسِبُ أن أبرزها (الكرم) الذي به يمتدح العربي ، وبه يُهْنَجى ، ومن أجله يعاتب ، وبه يُسَخَّر منه .

والكرم ليس مقصوراً على المال ، أو كرم الضيافة أو حسن الاستقبال ، ولكنه يخرج إلى باب أوسع من ذلك ، باب قضاء المصالح ، مصالح الشاعر أو مصالح عشيرته أو قبيلته ، وقبول الممدوح لتوسطه في المسائل المالية أو الإدارية أو القضائية أو السياسية ، وتحقيق الشاعر من خلال الممدوح — ما يعجز عنه الأفراد البعيدين عن الممدوح ولا سيما إذا كان صاحب جاه عريض أو سلطان عظيم .

وقد صور أبو تمام هذا الكرم بمعناه الخاص (المال) والعام (قضاء المصالح) من خلال جملة الشرط الفنية ، فجاء تصوير الكرم في أشكال متعددة .

١ — الكرم الذي لا يُخاط بشااطيه :

إِذَا شِئْتَ أَنْ تُحْصِيَ فَوَاضِلَ كَفِّهِ فَكُنْ كَاتِباً أَوْ فَاتِحِذَ لَكَ كَاتِباً
١٩/ ١٤٣/ ١

يربط بين الممكن (إحصاء الفواضل) والعسير (كن كاتباً أو فاتحذ لك كاتباً) ، ليعود هذا العسير على الممكن فيتحول إلى أمر عسير .

٢ — الكرم المجنون :

ذلك الكرم الذي يُجَنُّ جنونه ، ولا يهدأ إلا إذا رُقِيَ بسؤال محتاج ، وإذا حَرَّكَ المجد الممدوح انطلقت عطايه تحقق كل الأماني الصعبة .

تَكَادُ عَطَايَاهُ يُجَنُّ جُنُونُهَا إِذَا لَمْ يُعَوِّذْهَا بِنِعْمَةِ طَالِبِ
إِذَا حَرَكْتُهُ هِزَّةَ الْمَجْدِ غَيَّرَتْ عَطَايَاهُ أَسْمَاءَ الْأَمَانِيِّ الْكَوَاذِبِ

١٧ و ١٦/ ٢٠٤/ ١

ضَمَّرَ أَبُو تَمَامٍ الْمَجَازَ بِالشَّرْطِ بِالمَبَالِغَةِ بِالكُنَايَةِ لِيَحْقُقَ هَذِهِ الصُّورَةَ الطَّرِيفَةَ .

٣- الْكِرْمُ الَّذِي يُؤْدِي إِلَى الْعَوَزِ :

يَكَادُ نَدَاءُ يَتْرَكُهُ عَدِيمًا إِذَا هَطَلَتْ يَدَاهُ عَلَى عَدِيمِ
١١/ ١٦١/ ٣

فَعَلَ الشَّرْطَ الْمَجَازِي قَائِمًا عَلَى الْمَبَالِغَةِ .

٤- الْكِرْمُ الْمُدْمَرُ :

إِذَا يَدُهُ بِنَائِلِهِ اسْتَهْلَتْ فَوَيْلٌ لِلنُّضَارِ وَلِلْخَيْنِ
٣٥/ ٣٠٧/ ٣

هَذَا كِرْمٌ بَدِئَ بِسُؤَالِ الْمَدْحِ ، فَإِذَا سُئِلَ فَالْهَلَاكُ لِلْفُضَّةِ وَالذَّهَبِ ،
فَكِرْمُهُ لَا يَبْقَى وَلَا يَدْرُ .

٥- الْكِرْمُ الْمَعْرُضُ لِلْمَوْتِ :

فَالْجُودُ حَتَّى مَا حَيِّثُ، وَإِنْ تُمُتْ غَاضَتْ مَنَاهِلُهُ ، وَمَاتَ الْجُودُ
١٨/ ١٥٠/ ٢ (١)

حَيَاةُ الْمَدْحِ حَيَاةٌ لِلْكَرْمِ ، وَمَوْتُهُ مَوْتُ لِلْكَرْمِ ، فَتَأْتِي جُمْلَةُ الشَّرْطِ لَتَقُولَ :
« عَشْتُ لَنَا دَوْمًا » ، وَلَكِنْ بِرِشَاقَةٍ .

٦- كِرْمٌ مِنْ رَوْحٍ وَرَيْحَانٍ :

إِنْ شِيعَتْ اثْبَعَتْ إِحْسَانًا بِإِحْسَانٍ فَكَانَ جُودُكَ مِنْ رَوْحٍ وَرَيْحَانٍ
١/ ٣٣٦/ ٣

هَذَا كِرْمٌ كَالرَّاحَةِ بَعْدَ التَّعَبِ ، وَالرَّحْمَةِ بَعْدَ الْقَسْوَةِ ، وَالرِّزْقِ بَعْدَ الْفَاقَةِ ،
وَلَكِنْ ، إِذَا شَاءَ الْمَدْحُ أَنْ يَتَّبِعَهُ بِكَرْمٍ آخَرَ لَهُ طَبِيعَةٌ أُخْرَى قَدَرَ عَلَى ذَلِكَ ،

(١) وانظر الديوان - ١ / ٣٠٧/ ٣٥ .

والجواب هنا درجة عالية من تقدير الكرم ، أحسن بها الفنان تجاه الممدوح وكرمه ، وَمَنْ مِنَ الممدوحين من لا يريد لكرمه أن يكون روحا وربحانا وجنة ونعيما؟!

٧ — حياة الممدوح تكمل النقص في العطاء :

وَلَوْ قَصَّرْتُ أَمْوَالَهُ عَنْ سَمَاحَةٍ لَقَاسَمَ مَنْ يَرْجُوهُ شَطْرَ حَيَاتِهِ
٣/ ٢٩/ ١

السماحة هنا هي الحركة للعطاء بالمال ، والعطاء بالروح ، فهذا شرط الممدوح على نفسه ، ولأنه محب للحياة ، فليبدل من ماله ما يعفيه من قتل نفسه .

٨ — الكرم اللديد :

لَوْ يَعْلَمُ الْعَافُونَ كَمْ لَكَ فِي النَّدَى مِنْ لَذَّةٍ وَقَرِيحَةٍ لَمْ تُحْمَدِ
٣٤/ ٥٢/ ٢

هذا هو المأمون ، يمدحه أبو تمام بأن لذته في العطاء هي المكافأة التي يتلقاها ويكون المدح في هذه الحال من حق السائل لا المعطى ، والشرط ممتنع ، فكيف يتصور العافون هذا المعنى الدقيق ، الذي هو في الحقيقة أقصى غايات المدح .

٩ — الكرم الغيث :

فَلَوْ كَانَ مَا يُعْطِيهِ غَيْشًا لَأُمْطَرَتْ سَحَابُهُ مِنْ غَيْرِ بَرَقٍ وَلَا رَعْدٍ
١٤/ ١٢٠/ ٢

وكررهما (١) .

١٠ — الكرم المطية :

هَيْهَاتَ لَا يَنْتَهِى الْفَخَارُ، وَإِنْ تَأَى عَنْ طَالِبٍ كَانَتْ مَطِيَّتُهُ النَّدَى
٢٥/ ١٦/ ٢

١١ — الكرم الجبار :

فَالْمَالُ أَتَى مِلْتَ لَيْسَ بِسَالِمٍ مِنْ بَطْشِ جُودِكَ مُصْلِحًا أَوْ مُفْسِدًا
٢٨/ ١٠٧/ ٢

(١) الديوان — ١/ ١٤٣/ ٢١ و ٢/ ٨٧/ ١٩ و ٣/ ٢٠١/ ٥٠ .

هذا ما قصدت إليه من إظهار دور جملة الشرط إبداع الصورة فالمقدمة التي يتصورها الفنان ، والنتيجة التي يقترحها ، هما الإطار الفني الذي توضع فيه الفكرة المطعّمة بالخيال والوجدان والخبرة والتمكن من اللغة وتراكبها .

ثانيا : الرثاء :

وفي الرثاء حديث عن الموت وجبروته ، وعن الفقد وقسوته ، وعن الأمل في إطالة عمر الفقيد ، وعن العجز أمام النهاية المؤكدة ، وعن الحزن المضيق ، والدموع السوافح ، وعن الأسي الذي يدعو للأسى ، وعن كل ما هو أسود قائم . وسأختار مفردة « الموت » .

ونلاحظ أن أباً تمام قد قسم تعامله مع هذه المفردة أقساماً ثلاثة :

أحدها : الحديث إلى الموت :

يَا مَوْتُ لَوْ فِي رُغْيٍ عَايِنْتَهُ خَلَدْتُ عَلَيْهِ - عَوْضٌ - دُمُوعٌ مِنْكَ تَنْهَجِلُ (١)
١٤ / ١٢٤ / ٤

أُرائيت ، الموت يبكي على موت يحيى القُمي ، ولن يتكلف الموت إلا أن يرى شجاعته في المعركة ، وضراوته في القتال ، ليظل يبكي على موت يحيى إلى الأبد ، ولاستحالة بكاء الموت من الموت ، تأتي « لو » الشرطية لتزن الأمور ، والجملة الشرطية هنا هي السبيل الوحيد لتصوير فكرة موت الموت من الموت .

الثاني : الحديث عن الموت :

فهناك :

١- الموت سيف أسود :

لَيْنَ كَانَ سَيْفُ الْمَوْتِ أَسْوَدَ صَارِمًا لَقَدْ فَلَّ مِنْهُ حَدَّ أَيْضَ صَارِمٍ
١٣ / ١٣١ / ٤

(١) عوض : ظرف لاستغراق المستقبل مثل « أبدا » ، إلا أنه يختص بالنفي ، وهو معربٌ إن أضيف ، كقولهم : « لا أفعله عَوْضَ العائِضين » ، مبنى إن لم يُضَفْ ، وبنائه إما على الضم كـ « قَبْلُ » ، أو على الكسر كـ « أَمْسٍ » ، أو على الفتح كـ « أَيْنَ » ، معنى اللبيب — ٢٠٠ ، تحقيق د. مازن .

هما سيفان ، الموت وهاشم الخزاعي ، التقيا ، فاستلَّ الأسود الجبار حياة الأبيض البتار ، وفعل الشرط أقوى من جوابه ، بالرغم من كونهما سيفين إلا أن أحدهما أسود مخيف ، بلا قلب ، والآخر ، أبيض ، رقيق ، كله قلب ، قلب يسع الدنيا بانتصاراته ، ورحمته بالناس ، هذا ما فعلته جملة الشرط .

٢- الموت الجليل :

فَإِنْ تُوِّدَ فِي الدُّنْيَا دَعَائِمُ عُمُرِهِ فَمَا جُودُهُ فِيهَا يَوَاهِي الدَّعَائِمِ
إِذَا الْمَرْءُ لَمْ تَهْدِمْ عَلَاهُ حَيَاتُهُ فَلَيْسَ لَهَا الْمَوْتُ الْجَلِيلُ يَهَادِمِ

٤ / ١٣٢ / ١٧ و ١٨

فالموت لا يميت إلا الميت في حياته ، أما هاشم الخزاعي صاحب المآثر فلا يقدر الموت إلا على جسده ، أما صيته وعلو قدره فيعجز عن أن يزِيلها موت ، وجاءت جملة الشرط في شكل مثل سائر ، وحقيقة يؤكدُها التاريخ في رأى أُنَى تمام .

٣- الموت الخائن :

فَإِنْ تُزِمَّ عَنْ عُمُرٍ تَدَاوَى بِهِ الْمَدَى فَخَائِكَ حَتَّى لَمْ يَجِدْ فِيكَ مَنَزَعًا
فَمَا كُنْتَ إِلَّا السَّيْفُ لَأَقَى ضَرِيَّةً (١) فَقَطَّعَهَا ، ثُمَّ انْتَسَى فَتَقَطَّعَا

٤ / ١٠٠ / ٩ و ١٠

فمحمد بن حميد قد خانه الموت ، حين باغته فخطف منه حياته ، وما كان ابن حميد إلا سيفاً ، قطع مَنْ قطع مِنْ الأعداء ، ثم توقف ليستريح ، فخطفه الموت ، فهو سيف قاطع مقطوع ، قاتل مقتول — تصوير شائع ، فيه دقة وإبداع وإثارة ، وما كان أبو تمام بقادر على تصويره لو لم تسعفه جملة الشرط « فَإِنْ تُزِمَّ ... فَمَا كُنْتَ » .

الثالث : بيان موقفه من الموت

فلو استطاع أبو تمام أن يحمى حجوّة من الموت بجذبه بعيداً عنه لفعل .

(١) الضريبة : مؤنث المضروب ، أى المضروب بالسيف ، وأظن أن التاء هنا للمبالغة .

فلمن صَسَّرَتْ، لَأَنْتِ كَوَكَبُ مَعْشَرٍ صَبَّروا ، وإن تَجَزَعُ فَغَيْرُ مُفْنَدٍ
هدى المَعْوِلَةَ بِالسَّانِ، ولسوازى عَيْنُ الْحِمَامِ ، لقد أُعْنَتِكَ بِالْيَدِ
٤٤/ ٦٣ / ٥ و ٢١

إن « لو » تعني امتناع وقوع الجواب لامتناع وقوع الفعل . ولكن حرارة حزن
أبى تمام تُغَيِّرُ من مفهوم « لو » ، وتجعل الحدث وكأنه وقع ، ليمارس أبو تمام منع
الموت بيده إبقاءً على حبيوة بن محمد الأزدى حياً يُرْزَقُ وَيُرْزَقُ .

ثالثا : الغزل :

مفردة « الحجر » :

الحجر : مشكلة اخيين ، والنهاية الفاجعة للعُرسِ المقيم ، الحجر انطفاء
الشموع ، وحلول العتمة ، وضياء للأمل ، وغلبة للحزن ، وسيطرة للألم .
الحجر : هو الموت البارد لحياة كانت دافئة بين قلبين لم يتصورا أن الشيطان
يُفَلِّقَ لهما بالمرصاد .

والشاعر دائما يشكو حجر الطرف الآخر ، ويتهمه بالخدر ، وعدم احترام
المواثيق ، ولسهان العهد .

وأبو تمام يصور هذا كله ، وأفدح منه ، ذلك حين هجرته صاحبتة بقوله :

إِذَا مَضَتْ لِلنَّفْسِ هَجْرَهَا جَنَحَتْ وَذَائِعُ الشَّقِيقِ ، فِي أَقْصَى جَوَانِحِهَا
وإن حَطَبْتُ إِلَيْهَا صَبْرَهَا جَعَلْتُ جِرَاحَةَ الْوَجْدِ تَدْمِي فِي جَوَارِحِهَا
٣٤٦/ ١ و ٧

فالشوق الغالب في ثنانيا نفسه ، المكنون في حناياها ، ساكن منكمش من
الصدمة ، فإذا لَكَاهُ بشرح ما حدث من هجر ، هاج ، وطغى على مشاعره ،
فكان أبو تمام مسجون يريد الفكَاك من قيده ، لا هو قادر على إطفاء نار الشوق
ولا هو قادر على إرجاع هذا الحبيب الغادر .

وماك أشكالا من الحجر يحمى عنها أبو تمام ، منها :

١- المهجر المتوقع :

أَبَادِرُهَا بِالشُّكْرِ قَبْلَ وَصَالِهَا
وَأَجْعَلُهَا فِي الْعَذْرِ عِنْدِي وَفِيَّةً
وَأِنْ هَجَرْتُ يَوْمًا ، طَلَبْتُ لَهَا عَذْرًا
وَأِنْ زَعَمْتَ أَنِّي لَهَا مُضْمِرٌ غَلَرًا
٢ / ٢٠٧ / ٤

٢- المهجر غير المحتمل :

مِنْ أَيْنَ لِي صَبْرٌ عَلَى الْمَهْجَرِ
لَوْ أَنَّ قَلْبِي كَانَ مِنْ صَخْرِ ؟
١ / ٢٠٥ / ٤

٣- المهجر اللطيف :

لَوْ لَمْ يُجْزِنِي الْمَهْجَرُ مِنْكَ بِلُطْفِهِ
وَاللَّهِ ، لَأَسْتَأْمَنْتُ فَيْكَ إِلَى النَّوَى
٢ / ١٤٩ / ٤

وقد عملت جملة الشرط عملها « إِنْ هَجَرْتُ عَذْرَتُ » و « إِنْ هَجَرْتُ فَكَيْفَ أَصْبِرُ ؟ » ، و « إِنْ لَمْ يَرْحَمْنِي الْمَهْجَرُ (الْمُؤَقَّت) لَطَلَبْتُ الْأَمَانِي فِي النَّوَى الدَّائِمِ » الفعل ورد الفعل ، الفعل والتصرف حياله ، الفعل واختبار القدرة على احتماله . وهكذا .

رابعاً : المهجاء :

بعيدا عن الألفاظ النابية ، والتصوير الفاحش ، سأختار الصور الكاريكاتيرية التي تسهم جملة الشرط في إبرازها . ولو التفت شعراؤنا إلى هذا الجانب الثرى في المهجاء لمجروا كثيرا من السباب المقذع ، الذي هو قبح لا فن فيه .

١- شُكْلُ عَتَبَةٍ :

وَكُنْتُ إِذَا سَأَلْتُ فَإِنَّ يُمْلَى - إِذَا مَا كَانَ يَشْلُكُ كَانَ سَلْبًا
١٠ / ٢٠٤ / ٤

٢- وَجْهُ عَتَبَةٍ :

فَلَوْ بُدِّلَتْ وَجْهًا إِذَا لَمْ أَصْلَ بِهِ نَهَارًا فِي جَمَاعَةٍ
٥ / ٣٨٧ / ٤

٣- عتبة الدعي :

والله لو أَلصَقْتَ نَفْسَكَ بِالْغِرَا
فِي كَلْبٍ لَأَسْتَيْقِنْتَ أَنَّكَ مُلْصَقٌ
٦/ ٤٠٢/ ٤

٤- شكل ابن الأعمش :

لَوْ فَرَّ شَيْءٌ قَطُّ مِنْ شَكْلِهِ
فَرَّ إِذَا بَعْضُكَ مِنْ بَعْضٍ
٥/ ٣٨٣/ ٤

٥- حية موسى الرافقي :

خَلَقَ اللَّهُ لِحْيَةً لَكَ لَوْ تَحَدَّ
لَقَى، لَمْ يُدْرَ مَا غَلَاءَ الْمُسْوَجِ (١)
٣/ ٣٣٣/ ٤

٦- فضيحة صالح بن عبد الله الهاشمي :

يُعْضِي الرِّجَالُ إِذَا آبَاؤُهُ ذُكِرُوا
لَهُ ، وَيُعْضِي لَهُمْ إِنْ فَعَلَهُ ذِكْرًا
٢/ ٣٦٤/ ٤

٧- يمين عياش :

صَدَّقَ أَلَيْتُهُ إِنْ قَالَ مُجْتَهِدًا
فَإِنْ هَمَمْتُ، بِهِ فَافْتَكُ بِخُبْرَتِهِ
لا «الرَّغِيفُ» فَذَاكَ الْبَرُّ مِنْ قَسَمَةٍ
فَإِنْ مَوْفَعَهَا مِنْ لَحْمِهِ وَذِمَّةِ (٢)
٢ و ١/ ٤٢٤/ ٤

٨- شعر مقرر الأجر :

لَقَدْ ظَلَّ مُقْرَرًا يَحْكُ بِعَرْضِهِ
قَوَائِي شِعْرِ ، لَوْ تَدَبَّرَهَا جُرْبًا
٢/ ٣١٠/ ٤

ألوان من السخرية الداكنة ، والنكتة القاتلة ، يُحْمَلُهَا أَبُو تَمَامٍ جَمَلَةَ الشَّرْطِ
كَيْ تَحْمِلَهَا عَنْهُ ، وَتَبْرُزَ فِي صُورَةٍ فَنِيَّةٍ طَرِيفَةٍ .

(١) الْمُسْوَجُ : جمع « الْمِسْجُ » وهو الكساء من الشعر .
(٢) الألية : اليمين .

توظيف جملة الشرط فنيا :

أولا : التشبيه في الشرط :

حينما أقرن الشرطَ إلى التشبيه تحت عنوان « التوظيف الفني » لا أقصد أن ثمة خصوصية فنية أضيفت إلى الشرط أو غيره من التراكيب ، بمعنى أن أيّا من هذه التراكيب فاقد الصفة الفنية إلى أن يُقرَن بصورة من الصور ، فهذا بعيد عن المنطق الفني الذي هو عمود الشعر ، فأى تركيب لغوى حينما يستخدم في إطار الشعر فقد اكتسب الروح الفنية ، باختياره ، وموقعه ، وبأى التشبيه ليضفي عليه من روحه ، ويرتشف هو من رحيقه . فالتراكيب كلها متضافرة في بناء العمل الفني ، وهي قاعدته الأساسية ، والتي منها تنبثق الصور والإيقاعات ، والمهدف هنا هو إبراز طبيعة هذا المزج بين التراكيب المنضبطة لغويا ، وبين الصور والإيقاعات المنضبطة بقواعد تكوينها ، والمنطلقة فنيا بما فيها من خيال وتجربة ووجدان .

وانطلاقا من طبيعة الشرط المكون من ركنين (فعل شرط وجواب شرط) تحددت مواقع التشبيه ، إما في أحد الركنين ، وإما فيهما معا ، أو خارج عنهما متصل بهما .

وفعل الشرط هو الأساس في جملة الشرط لأنه يولّد جواباً له ، وهما معا من صنع الفنان ، والحكم عليهما لا يكون بمطابقتها بالواقع ، ولكن بالنسجامهما مع نسيج العمل الفني .

١- فعل الشرط تشبيه :

يقول في مدح سليمان بن وهب :

آمنُ الجيبَ والضُلُوعَ ، إذا ما أَصْبَحَ الغَشُّ وَهُودِرُ القُلُوبِ (١)
٢٦/ ١٢٣/ ١

ففعل الشرط « إذا أصبح الغش عادة وطبيعة في نفوس الناس » وجوابه « يكون ابن وهب مأمونا ، نقياً ، موثوقاً به » ، والتشبيه في الغش الذي صار

(١) آمن الجيب والضلوع : مأمون ، نقي الصدر . درع القلوب : شبه الغش بالدرع الذي يحمي القلب به في مواجهة الصدق والشرف .

درعاً ، بدلا من أن يكون الصدق هو الدرع الذى يقى من الغش ، والأمانة هى الدرع الذى يقى من الخيانة ، انقلب الأمر .

وجمال التشبيه لا يظهر إلا فى إطار الشرط . فنقاء ابن وهب غير ذى أثر إلا إذا تحقق الضد ، وشاع وصار واقعا معترفا به ، فيكون ابن وهب شاذا وهو الطيعى السوى .

وحين تندرع القلوب بالغش تنقلب الموازين ، وتغيب المعايير ، وتضيع الحقوق ، ويعم الزيف ، ويستطير الشر بين الناس ، وليس من طبيعة القلوب أن تغش فيغطيها الناس بالغش ، ويخنقون فطرتها بالرياء كما يهتمى المحارب بالدرع يحمى بها صدره وقلبه ، احتفى الناس بالغش يخنفون وراءه خوفا من الصدق والعدل أن يقتلهم ، وهنا يظهر سليمان بن وهب ، صادقا حين يكذب الناس ، عادلا حين يظلم الناس ، صريحا حين يغش الناس .

فالمشبه به (الاستجابة) « درع القلوب » أتت من الإحساس بأن الحياة معترك يتصارع فيه الحق مع الباطل ، والصدق مع الكذب ، والأمانة مع الغش ، ولن يُعيدَ للحق صولجانه إلا أمثال سليمان بن وهب .

ومثل هذا قوله فى مدح أبى سعيد الثغرى :

فإذا ما الأيامُ أصبحتْ خُرساً كُظُمَا فى الفَحَارِ « قَامَ خَطِيْبَا »
٤٧/ ١٧١/ ١

والرابط (إذا) رابط زمنى للمستقبل ، وأظن أن الشاعر لا يقصد به احتمال الحدوث ، أو أنه سيقع يوما ما ، بقدر ما يقصد أن فعل الشرط صار أمرا مقدرا ، وجوابه هو النتيجة المحققة ، فجواب الشرط هو الذى أوحى بصورة فعل الشرط ، وليس العكس ، أبو سعيد « خطيب » أى محقق للانتصار حين تنتشر الهزائم فى ربوع المعركة ، ولا تجد فيالق الجيش ما تفخر به ، يأتى هو ليحول الأيام الخرساء الكسيفة ، إلى أيام تثّر بانتصاراتها ، وتفرح بانجازاتها ، وخطبة أبى سعيد ليست كلمات رنانة ، بل أداء متميزا ، وانتصارا مؤزرا .

الشاعر يعيش الفكرة ، ثم يحولها إلى فعل ورد فعل ، وكأن رد الفعل ليس فى الحسبان وهنا يكمن الجمال .

٢- جواب الشرط تشبيهه :

جواب الشرط التشبيه ، أو التشبيه في جواب الشرط يعتمد على طبيعة الجواب ، فهو رد فعل لحدث ، ونتيجة يبرر وجود فعل الشرط نفسه ، وقد يتجاوز هذا المفهوم اللغوي ليجعل الجواب صفات دائمة ، قائمة بذاتها ، يتجلى حضورها في حضور فعل الشرط ولا ينتهي أثرها إذا غاب فعل الشرط ، بغض النظر عن معاني أدوات الشرط نحوياً .

ويأتى التشبيه ليمد الجواب بآفاق أرحب ، وخيال أوسع ، وهو ليس تشبيهاً مستقلاً ، بل هو لبنة في بناء جواب الشرط ، أو هو جواب الشرط نفسه ، فيكتمل معناه في غيره ، في فعل الشرط .

مثلاً . يصف أبو تمام تعذر الرزق عليه في مصر ، فيقول :

أَصِيبُ بِحُمَيَّا كَأَسِيهَا مَقْتَلُ الْعَذْلِ	تَكُنْ عَوْضاً إِنْ عَنَّفُوكَ مِنَ التَّبْلِ ^(١)
وَكَأْسُ كَمَعَسُولِ الْأَمَانِي شَرِبْتُهَا	وَلَكِنَّهَا أَجَلْتُ وَقَدْ شَرِبْتُ عَقْلِي
إِذَا عَوِيتُ بِالْمَاءِ كَانَ اغْتِدَارُهَا	لَهِيًّا كَرَفِجِ النَّارِ فِي الْحَطَبِ الْجَزْلِ
إِذَا هِيَ ذَهَبَتْ فِي الْفَتَى خَالَ جَسَبُهُ	لَمَادَبٍ فِيهِ قَرِيَّةٌ مِنْ قَرَى الثَّمَلِ
إِذَا ذَاقَهَا وَهِيَ الْحَيَاةُ رَأَيْتُهُ	إِبْعَسُ ! تَغْيِسَ الْمُقَلَّمُ لِلْقَتْلِ
إِذَا الْيَدُ نَالَتْهَا يُوْثِرُ تَوَقَّرْتُ	عَلَى ضَبْعِهَا ثُمَّ اسْتَقَادَتْ مِنَ الرَّجْلِ ^(٢)

٦-١/ ٥٩/ ٤

الشاعر هنا في صدمة حقيقية ، يأتى إلى مصر محشواً بالآمال ، فيكتشف في مصر أنه كان يجرى وراء سراب ، وأن خداع البصر اتخذ البصيرة ، والحسابات كانت مغلوبة . فينكفىء على قيثارته ليبدع أروع نغم . وأفجع لحن ، وأصدق حسرة ، وأعمق مرارة ، لقد تأكد أنه الخدع وأن مصر وجنات مصر ، ونعيم مصر ، ودفء مصر ، وعطاء مصر كانوا في شغل عنه ، ولم يجد غير الأبواب الموصدة ، والإهمال القاتل ، وهو شاعر ، بضاعته أن يغنى ، وأن يتمتع ، وأن يخلق في سماء الخيال ، ولكن لا أحد يلتفت ، فذاق الحاجة ، وجرب الفاقة ،

(١) التَّبْل : العداوة والحقد .

(٢) الْيُوْثِرُ : القتل ، وجعل مزج الخمر بالماء وِثْرًا ثم صَيَّرَهَا تَطْلُبُ ثَأْرَهَا مِنْ وَثَرَهَا بِأَنْ أَثْقَلَتْ رَجْلَهُ فِي مَشْيِهَا مِنْ اضْطِرَابِ الْمَشْيِ مِنَ السُّكْرِ .

واكتوى بالألم ، وأحس أنه شرب كأسا قد أسكرته بالحقيقة ، ومُرغته في وجل الواقع ، فصور هذه الصورة ، صورة الكأس المملوءة بالأمانى الكواذب ، والسكير الذى شربها حتى التَّمَالَّة ، وظل يرسم خطوات الشرب ، متخذا من جملة الشرط ، بفعلها وَرْدَ فعلها وسيلة مُعَيَّنَة . ويلوذ بالرمز ، وبالجواز؛ لأنه قد شرب كأس الخيبة ، وخمر الفشل ، وسكر من الحسرة ، فيشغلنا بوصف خمر وكأنه حقيقية ، ولكننا لا نسايره المتعة التى يحكى عنها ، بل نبكى من أجله . فخمرة في الكأس معتقة فإذا مزجها بالماء تحولت إلى لبيب كوقع النار في الحطب الجزل ، لقد رآها كذلك ، رأى حَبَابَ الخمر حين مُزِجَتْ بالماء ، وفارت وثار نثارها في الكأس كأن لهبيا ينتشر على سطح حطب شديد اليبوسة ، ولكنه يشربها ، وإذا شربها تحول جسده إلى قرية من قرى النمل ، لقد وصلت إلى كل عروقه ، وكأنها دبابيس ذات وُخْزٍ مَدْمَمٍ ، فتدفع به إلى تعيس وجهه ، كأنه مقاتل يتقدم لخوض معركة حاسمة ، أما الخمر فلم تُنَسْ له أنه خفف من عنفوانها فانتقمت منه بأن أثقلت رِجْلَهُ ، فصار يتخبط ، لا هو سائر ، ولا هو ثابت ، إِنَّهُ يترنخ من الهزيمة ، فقد شرب كأسا على كُرْه منه ، ففقد توازنه على كُرْه منه ، وما كان يقادر أن يدع الكأس ولا أن يشرب ، فقد جاء إلى مصر ، وعاش في مصر ، وتَحَدَّثَتْ مصر ، فشرب من بحر الندم .

وجواب الشرط هنا من وادٍ بعيد عن فعل الشرط ، حيث لا رابط يجمعهما ، ففعل الماء جوابه نار ، وفعل الشرب جوابه تنميل ، وفعل متعة الذوق تؤدي إلى التَّجْهِيمِ والمزج بالماء يؤدي إلى الثَّار ، وكل هذه رموز ، وإسقاطات نفسية ، وتكثيف للشعور وإخراج أغوار المأساة التى عششت في وجدانه ، في شكل ألوان مبهرة في ظاهرها ، ولكنها داكنة في باطنها .

لقد تعذر الرزق عليه في مصر ، تناقض صارخ ، كيف؟ وهى مصر وهو أبو تمام؟ ولكنه حدث ، فليس هناك تركيب قادر على استيعاب الموقف إلا الشرط ، الفعل الذى يُجَسِّدُ الأمل والجواب الذى يقتل هذا الأمل . ويأتى التشبيه ليجعل السكين التى تقطع نياط قلبه سكيناً باردة حتى لا تغيب عن مشاعرنا ذرة ألم.. ليصل إلى أخص كياننا فَيَلْفُنَا بريح صفراء عاتية تكتم ألفاسنا ، وترينا الموتَ جهرة ، إنه الفن .

وإذا تركنا هذه اللوحة المأساوية المتدفقة فنا وجمالا ، المشحونة بالحركة والحياة ، سنرى لونا آخر من الإبداع يقوم على التجسيد والحركة اللتين تستقران في جوانب الشرط ، المعتمد أساسا على التشبيه .

يقول في رثاء محمد بن حميد :

فَإِنْ تُرِمَ عَنْ عُمْرٍ تَدَانِي بِهِ الْمَدَى فَخَانِكَ حَتَّى لَمْ يَجِدْ فِيكَ مُنْزَعًا

كان هذا فعل الشرط ، العمر الخائن الذى قضى على ابن حميد قضاءً مُبرِّما ،
فماذا كان الجواب ، رَدَّ الفعل .

فَمَا كُنْتُ إِلَّا السَّيْفَ ، لَأَقَى ضَرْبِيَّةً فَقَطَّعَهَا ثُمَّ انْتَلَى فَتَقَطَّعَهَا

١٠ / ٩ / ١٠٠ / ٤

ما رأيك أيها القارىء — أمتعتك الله بالفن — فى هذا السيف القاطع
المقطوع ، المنتصر المدحور ، الباطش المهزوم ، فبعد ما شَبَّهَ ابنُ حُميد
بالسيف ، جعله سيفاً خاصاً لا وجود له إلا فى الشعر ، إنه يقطع الآخرين ثم
يقطع نفسه ، إنه أسطورة من أساطير اليونان ، ينتصر ثم يَنْدَجِرُ ، ولكنه يندحرُ
سيفاً ، وينهزمُ فارساً ، ويموتُ واقفاً ، إنه ابنُ حميد .

وفى مدح أبى دلف ، يشبه ماله بالعروس ، التى تُزْفُّ للكرم وللتيم .

إِذَا مَا غَدَا أَغْدَى كَرِيمَةً مَالِهِ هَدِيًّا ، وَلَوْ زُفْتُ لِلْأُمِّ نَخَاطِبِ

١٩ / ٢٠٥ / ١

وفى المقطع الغزلى لهجائه الجلودى ، شبه قامته صاحبتة بالغصن اللدن
الرطب ، الذى تحركه ريح الصبا .

وَإِذَا تَهَادَّتْ خِلَتُهَا غُصْنًا لَدْنَا ثَلَاغِيَّةُ الصَّبَا رَطْبًا

٦ / ٣٢٠ / ٤

إلى غير ذلك (١) .

٣ — التشبيه فى الفعل والجواب :

هما موضعان فى مدحين للحسن بن وهب ، فى أحدهما يقول :

(١) انظر فى المدح — ١٩ / ٥٤ / ١ و ٣٤ / ١٢٢ و ٢٦ / ١٦٤ و ٥١ / ١٧١ و ٤٣ / ١٩٢

و ١٩٧ / ٥٥ و ٣ / ٢٣٤ و ٣٥ / ٢٩٠ و ٢ / ٦٠ / ٢ و ٨ / ١٣٧ و ٢٢ / ١٥٨ و ٢٣

و ١٧٥ / ٤٠ و ٤١ و ٤٦ / ١٧٨ و ٣٧ / ٢٦ و ١٦ / ٢٢٨ و ١٧٠ و ١٠ / ٢٩٧ و ٣٢ / ٣٣

و ١٣ / ٣٢٨ و ٣٩ / ٣٨٥ و ٢٩ / ٤١٩ و ١ / ٤٧ / ٣ و ٢ و ٦ / ٦٠ و ١٧ / ١١٩

و ٢٧ / ١٦٤ و ٢٢ / ١٧٠ و ٢ / ١٩٥ .

وفى الرثاء — ١٣ / ٤٩ / ٤ و ١٥ و ٣٠ / ١٠٥ .

وفى الغزل — ٢ / ٢٠٤ / ٤ .

فَكَهْ يُجِمُّ الْجِدُّ أُخْيَانًا وَقَدْ
قَيْدَ الْكَلَامِ ، لِسَانُهُ حِصْنٌ إِذَا
يُنْضَى وَيُهْزَلُ عَيْشُ مَنْ لَمْ يَهْزَلْ^(١)
أَضْحَى اللِّسَانَ اللَّغْبُ مِثْلَ الْمَقْتَلِ^(٢)
٣٧/ ٣ و ٣٨/ ٢١ و ٢٢

وفي الموضوع الآخر ، يقول :

وَإِذَا رَأَيْتَكَ وَالْكَلَامُ لَآلِيءٌ
فَكَأَنَّ قَسًا فِي عُكَاظٍ يَخْطُبُ
وَكَثِيرَ عَزَّةٍ يَوْمَ يَبْنِي يَنْسُبُ
ثَوْمٌ ، فَبَكَرٌ فِي النَّظَامِ وَثِيبٌ^(٣)
وَكَأَنَّ لَيْلَى الْأَخْيَلِيَّةَ تَنْدُبُ
وَابْنَ الْمُقَفِّعِ فِي الْيَتِيمَةِ يُسْهَبُ
١٣٤/ ١ و ١٨/ ٢٠

الموضوع واحد ، هو المدح بالخصافة والرزانة ، ومعروف حدود الجِدِّ وحده
الهزل ، وكأنه يعطى الجِدَّ حَقَّهُ في شكل كلام موزون محسوب بليغ ، والهزل حَقُّه
في الفكاهة والمرح .

ويلعب التشبيه دوراً آخر ، هو تسجيل بلوغ الغاية في الخصافة والبلاغة
وإعجاب أي تمام الشديده بهذه المقدرة البارة المترنة .

وفي الأبيات الأولى يشبه « اللسان بالحصن » في فعل الشرط ، ويشبهه
« بالمقتل » في جواب الشرط ، ويكون الحصن من نصيب ابن وهب ، والمقتل من
نصيب عامة الناس ، ثم يتحول التشبيه من الخصوص إلى العموم ، ويصير مثلاً
يضرب « لسانك حصانك إن صنَّته صانك وإن هنته هانك » .

ونلاحظ في النص الآخر أن جواب الشرط قد ازدحم بأربعة تشبيهات الغرض
منها تصوير قدرة الحسن بن وهب البلاغية في مختلف المستويات بربط كل مستوى
بالعلم الفردي فيها . بينما كان فعل الشرط واحد ، هو قول الحسن بن وهب
المناسب لكل هذه المقامات . أما الرابط فلا يتقيد بالظرفية الشرطية المستقبلية ،
ولكنه يتحول إلى ظرفية الكلام وديمومية الصفة ، فالصفة ثابتة في الحسن بن وهب
وظرفية الكلام مرهونة بالوقت الذي يحتاج إلى بلوغ الغاية في كل مقام .

(١) يجم الجِدُّ : مجاز من إجمام الفرس ، وهو أن يترك من الركوب ، وَيَدْرُ الجِدُّ .

(٢) استعار « اللَّغْبُ » من السَّهَامِ ، وهو الضعيف الريش فجعله لسان ، وجعل المدح قَيْدَ الكلام
أي أنه يُقَيِّدُهُ ، كما يقال : فلان قَيْدُ مَيْةٍ ، أي إذا أسر أخذ في فدائه مَيْةً من الإبل ، واللسان
الحِصْنُ : الذي يقى صاحبه من الذَّلِيلِ أو الْعِقَابِ بالقتل .

(٣) يقال لِمَا عَظُمَ من اللالءِ ثَوْمٌ ، يقول : إنه يَجِيءُ برأى يتدعه وآخر يختاره مما سَبَقَ إليه .

٤ — التشبيه خارج إطار فعل الشرط وجواب الشرط :

ولكنه مرتبط بهما ، ارتباط وجود وعدم ، وقد سلك أبو تمام عدة طرق في هذا التشبيه . فمرة يجعله مُقَدِّماً ثم تأتي جملة الشرط بفعلها وجوابها :

كقوله في مدح الثغرى :

كَيُوسُفَ ، لَمَّا أَنْ رَأَى أَمْرَ رَبِّهِ (وَقَدْ هَمَّ أَنْ يَعْرِوِي الذَّنْبَ) أَحْجَمًا^(١)
٣١/ ٢٤٠/ ٣

وكررها في مدح الحسن بن سهل :

كَالْتَيْثِ ، إِنْ جِئْتُهُ وَأَفَاكَ رَيْفُهُ وَإِنْ تَحَمَّلْتُ عَنْهُ كَانَ فِي الطَّلَبِ^(٢)
١٢/ ١١٣/ ١

أو يكون التشبيه ثَمَّةً لجواب الشرط :

كقوله في الفخر :

إِذَا قَصَدْتُ لِشَأْنٍ حِلْتُ أَلَى قَدْ أَذْرَكْتُهُ ، أَذْرَكْتَنِي حِرْفَةُ الْأَدَبِ
بِعُرْبَةٍ كَاغْتِرَابِ الْجُودِ إِنْ بَرَّقَتْ بِأَوْبَةٍ وَدَقَّتْ بِالْخُلْفِ وَالْكَذِبِ^(٣)
٢٣ و ٢٢/ ٥٥٠/ ٤

وكررها^(٤) .

أو يكون حالة مستقلة تعمل عمل فعل الشرط لجملة شرط تامة :

كقوله في مدح عياش :

رَضِيْتُ الْهَوَى وَالشُّوقَ يَحْدُنَا وَصَاحِبًا فَإِنْ أَتَيْتَ لَمْ تُرْضِنِي بِذَلِكَ ، فَأَغْضَبَنِي
٣/ ١٤٧/ ١

(١) يَعْرِوِي : من اغرورزت الدابة إذا ركبته غريباً ، وتوسعوا في المعنى فقالوا : اغرورزي المفازة إذا ركبها .

(٢) رَيْفُهُ : أوله ، أي أن المملوح يعطى في القرب منه ، وفي البعد عنه .

(٣) وَدَقَّتْ : من قولهم وَدَقَّ السَّحَابُ إِذَا جَاءَ بِقَطْرِ عِظَمٍ ، وقيل « الودق » : دُؤُ السحاب من الأرض ، ثم سُمِّيَ الغيث « وَدَقًا » على معنى الاتساع .

(٤) الديوان ٣/ ٢٥٤/ ٣ و ٤/ ٥٤٢/ ٧ .

والعلاقة قائمة بين التشبيه (المثير والاستجابة) وخصائصه في الاختيار والموقع ، ثم جملة الشرط بفعلها ورد هذا الفعل ، وهى علاقة عضوية ، ويتجلى هذا فى التناسب بين التشبيه وجملة الشرط ، ففى مدح الثغرى يتكلم عن الفرسان الشُّجْعَان الذين إذا أُرْهِقَتْهُمْ المعركة وفكروا فى التخفيف من وِثْلَاتِهَا خَطَرَ أبو سعيد الثغرى أمام عيونهم فأخجلهم من أنفسهم فيعودون إلى المعركة ، مثلما حدث ليوسف عليه السلام حين هَمَّ بِالذَّنْبِ فتذكر وَجْهَ رَبِّهِ فانصرف عن المعصية .

التشبيه مرتبط بالصورة الشرطية . وكلمة « يوسف » تورية ، هى للنبي يوسف عليه السلام وهى إشارة إلى جد الثغرى « يوسف » لا لذاته بل لمحمد حفيده الممدوح ، ليصفه بالقوى والورع ، بجوار الهيبة والمكانة العالية .

التشبيه مُوظَّف بدقة ، وذلك إذا استحضرنا إسقاطاته الدينية والأخلاقية والجمالية .

وفى كل مثال من الأمثلة التى قدمت يقوم التشبيه فيها بدور ملحوظ ، له خصائصه ثم يكون له علاقته الوطيدة بالشرط ، وهما لا ينفصلان ، بل مُكْمَلَان للمضمون والشكل الجمالى ، مع ملاحظة أن كُلَّ نَمِطٍ له طعمه وحلاوته فى سياقه ، الذى يتميز بهما عن النَمِطِ الآخر .

ثانيا : الجاز فى الشرط :

١- العلاقة بين (المثير والاستجابة) والشرط والجزاء :

أرجعت تكوين الجاز إلى الفنان ، وَرَفَضْتُ أَنْ يُبْنَى الْمَجَازُ عَلَى التَّشْبِيهِ ، وأدبجت المصطلحات (الاستعارة والجاز المرسل والجاز الاسنادى) فى مصطلح واحد هو الجاز ، فإما أن يكون التعبير عن الشيء هو الشيء نفسه ، وإما أن يكون شيئا آخر له بهذا الشيء علاقة مشابهة ، وليست تشبيها ، والمشابهة بمعنى المقاربة أو المماثلة ، من وجهة نظر الفنان ، لا من الوجهة اللغوية ، والفيصل فى الحكم على التعبير بأنه مجازى مخالفته للمتعارف عليه عُرْفاً أو ثقافة أو شرعا ... الخ ، وحينما أجعل الفنان هو البؤرة الحقيقية والأصل فى تكوين الجاز فأقصد إلى الفنان المتميز لا الفنان التقليدى أو متواضع الموهبة .

واعتمدت مبدأ (المثير) و (الاستجابة) مع ملاحظة أن ما يثير الإنسان

العادى فاقَدَ الموهبة لا يثيرُ الفنانَ المتميزَ ، وكذلك الاستجابة ، وقد قسمتها إلى ثلاثة مستويات :

- ١- استجابة فطرية .
- ٢- استجابة مكتسبة من المجتمع أو الثقافة .
- ٣- استجابة مبتكرة وهى التى يتوصل إليها الفنان دون غيره .

فهو لا يتقبل أى مثير ، ولا يستجيب لأى استجابة تولدت عن هذا المثير ، وأحياناً يقع الفنان نفسه فى حالة كسل فنى أو تسرع فى الإبداع فينزل إلى أحد النوعين (الأول أو الثانى) من الاستجابات ، ولكنه سرعان ما يعود إلى طبيعته ويختار أروع الاستجابات لأروع المثيرات .

ومن نافلة القول ، أن أوضح أن الفنان لا يتعامل مع الألفاظ ولكن يتعامل مع مضامين هذه الألفاظ ، فما الكلمة إلا مؤشر للعديد من المعاني ، أو هى مفتاح من مفاتيح الكمبيوتر ، الضغط عليه يولد شريطاً طويلاً من الأحاسيس أو الصور ، والفنان يكتفئ إحساسه فى شكل مضغوط نطلق عليه اسم « الألفاظ » لأنها الوسيلة الوحيدة المتفق عليها بين الفنان ومجتمعه . وحرية الفنان تتجلى فى اختيار المفاتيح وسحب خلفياتها التاريخية أو الاجتماعية أو الشرعية ... ، على شئ ليس من طبيعته امتلاك هذه الخلفيات ، ومن ثم يتولد المعنى الجديد ، اللفظ الجديد ، فيتجدد نسيج اللغة ، ويرق عطاء الفن .

ومن الطريف أن أرصد العلاقة بين ركنى المجاز (المثير / الاستجابة) وبين ركنى الشرط (الفعل ورد الفعل) ، فالجهاز ليس مثيراً صرفاً ، ولا استجابة صرفاً ، ولكن مثير تقمص استجابته فصار شيئاً مقبولاً بشرط واحد ، أنه من صنع الفنان .

وقد لعب المجاز دوراً فى جملة الشرط فكان الفعل وكان رد الفعل ، وكان خارجاً عن هذين الركنين . وفى كل موقع يقوم بدور متميز .

مثال ذلك قول أبى تمام فى مدح محمد بن الهيثم :

ذَكَرْتُ صَنِيعَةَ لَكَ الْبَسْتَنِىْ . أَثِيَتْ الْمَالِ وَالنَّعْمِ الرَّغَابِ (١)
تَجَدَّدُ كُلَّمَا لُبِسَتْ وَتَبَقَى إِذَا ابْتَدَلَتْ وَتُخْلِقُ فِى الْجَبَابِ (٢)

(١) أثيت المال : غزيره ، والنعم الرغاب : النعم العظيمة المتعددة ، والأرض الرغاب هى الأرض الواسعة العظيمة .

(٢) ابتدل ماله : منحه بسخاء ، وتخلق : تبنى .

إِذَا مَا أُبْرِزَتْ زَادَتْ ضِيَاءً وَتَشْحُبُ وَجَنَّتَاهَا فِي النَّقَابِ
١٦-١٤/ ٢٨٥/ ١

والصنّعة هنا قد تكون مالا، أو أمرا له خطره عند الشاعر، أو عند أحد من ذويه . فيجمع أبو تمام بين المجاز والشرط في تناغم مسبوك ، فالصنّعة مثير تحول إلى « كساء » على سبيل المجاز ، ثم يتعامل مع « الكساء » متناسيا الأصل مؤقتا ليعود إليه من بعد ، والعلاقة بين الصنّعة والكساء أوضح من أن يُشارَ إليها ، فالكساء يقى الحر والبرد ، ويلتزم من يرتديه ، ويجمّل منظره ، ويلقى على صاحبه المهابة ، كما يستتر الجسد ، ويُدفى البدن ، وهو إعلان عن عطاء مانحه ، وهو نعمة دائمة متنقلة بتقل مرتديها في الأسواق والنوادي... وكذا الصنّعة في نظير أبنى تمام فهي عطاء (يَغُضُّ النظر عن كنهه) ، فاختيار « الكساء » استجابة للمثير (صنّعة) ثم مزج المثير بالاستجابة ، وجعلهما شيئا واحدا على سبيل المجاز ، اختيار بديع ، الهدف منه جعل الصنّعة ملازمة لمن نالها ملازمة حَيَاة ، حُبًا واحتفاء واعترافا بالجميل ، ثم يأتي أسلوب الشرط « تَجَدُّدُ كُلِّمَا لَبِسَتْ » و « كُلِّمَا » تفيد التكرار ، والتكرار استمرار ، واستمرار اللبس اعتراف به ، ونلاحظ أن جواب الشرط تقدم على فعله ، ولم يقل « كلما لبست تجددت » بقصد أن: التجدّد صفة طيعية في الصنّعة ، فهي لا تبلى بالاستعمال ، بل تُعَتَّقُ كما الخمر ، وتصير ثمينة . والشرط الثاني « وتبقى إذا ابتذلت » أى إذا أعيرت ، أو إذا نال منها الآخرون ، تبقى ببقائهم ، ولا ينمحي جوهرها ، ولا يفنى أريجها ، ولكنها « تُحْلِقُ في الحجاب » مع أن الحجاب ستر لها ، ولكنها كزهرة عباد الشمس تريد الضياء والهواء ، تريد أن تكون بين أيدي الناس ، لينتفعوا بها ، ولا توضع في الخزانة ذات الرّثاج ، لأنها تعيش بالبدل ، وتمون بالحجب « إذا ما أُبْرِزَتْ زادت ضياء » و « تشحب وجنتاها في النقاب » وهنا تتحول الصنّعة إلى امرأة فاتنة ، تُحْيِيهَا النظرة ، وتُغْرِبُهَا البسمة ، ويضيئها الاقتراب منها والتغزل فيها ، أما إذا نُقِبَتْ فسيكون الذّبُول ، والجفاف ، والقبح القبيح .

والجهاز الثاني أروع من الأول ، فالصنّعة كساء ، مجاز ، جملة الشرط ، مع « كُلِّمَا » و « إذا » ، أما الصنّعة امرأة ، فمجاز يجسد شوق الآخرين ورغبتهم وإعجابهم وتمنيهم أن يمتلكوها .

وأبو تمام مغرم بمجاز « الكساء » ومفرداته ، فيقرئه بالمكارم في غير الشرط :
شَهِدْتُ لَقَدْ لَبِسَتْ أبا سَعِيدٍ مَكَارِمَ تَبْهَرُ الشَّرَفَ الطَّوَالَا

١/ ٤٨١/ ٤

وفي الشرط :

لَوْلَاكَ لَمْ أُخْلَعْ عَيْنَانِ مَدَائِحِي أُبْدَأُ ، وَلَمْ أُفْتَحْ رِجَاحَ تَشْكُرِي
١٣/ ٤٥٨/ ٤

ويفتخر بنفسه قائلا :

وَإِذَا مَا ارْتَدَى بِالْبَرْقِ لَمْ يَزَلِ النَّدَى لَهُ تَبَعًا ، أَوْ يَرْتَدَى الرَّوْضُ بِالْبَقْلِ
١٠/ ٥٢٠/ ٤

أما الربط بين النعمة أو العطية أو قصائده أو المدن بالفتاة والمرأة المتروجة وكل ما يخص الزواج والمعاشرة والطلاق من مفردات فكثير في غير الشرط والمجاز وقد تأتي مناسبة لِلذِّكْرِ .

٢- علاقة المجاز بأدوات الربط في الشرط :

أدوات الشرط لها دور فعال في تصوير المعنى ، والشاعر يعي ذلك بوضوح ، وكل أداة لها استعمالٌ مُعين وتؤدي إلى فهم معين رصده النحويون في كتبهم ، ومن ثم سيطر معنى الأداة على فعل الشرط وعلى جوابه ، ولم يكن استخدامه عَقَبًا .

وسأختار ثلاث أدوات لنرى أثر معناها على العلاقة بين الفعل وجوابه ، وعلى المجاز والشرط . وهي : « لَوْ — لَوْلَا — كَلَّمَا » .

(أ) لَو :

ذكر النحويون أن « لَوْ » تكون شرطية ، وتفيد امتناع وقوع الجواب لامتناع وقوع الفعل ، وأن تكون حرفا مصدريا ، وأكثر وقوع هذا بعد « وَدَّ يَوَدُّ » ، وأن تكون للتمني ، أو للعرض ، أو للتعليل ، وضربوا الأمثال ، وأفرد صاحب « دراسات لأسلوب القرآن الكريم » درساً مستقلاً بعنوان « لمحات عن دراسة (لو) »^(١) .

واستخدم أبو تمام إفادة « لو » امتناع وقوع الجواب لامتناع وقوع الفعل ، بغرض المبالغة .

(١) دراسات لأسلوب القرآن الكريم — ٢ / ٦٤٣ — ٦٨٢ .

ففى رثاء بنى حميد بن قحطبة ، يصف علو شأنهم ، ورفعة هاماتهم بأن :
لَوْ خَرَّ سَيْفٌ مِنَ الْعِيُوقِ مُنْصَلِّتاً مَا كَانَ إِلَّا عَلَى هَامَاتِهِمْ يَقْعُ (١)
٦٠/ ٩٠/ ٤

أو يقول فى رثاء محمد بن حميد :
لَئْتُ ، لَوْ أَنَّ اللَّيْثَ قَامَ مَقَامَهُ لَا تُصَاعَ ، وَهُوَ يَرَاعَةُ إِنْجِيلٍ (٢)
٢٠/ ١٠٤/ ٤

وفى الغزل : يقول :
عَنَاءٌ يَمُنْ ، لَوْ قَالَ لِلشَّمْسِ أَقْبَلِي لَلْبَيْتِ ، أَوْ جَاءَتْ عَلَى رَغْمِهَا تَمْشِي (٣)
٤/ ٢٢٦/ ٤

ويستعملها فى معنى التمنى :

يقول فى رثاء بعض بنى حميد :
لَوْ يَعْلَمُ النَّاسَ عِلْمِي بِالزَّمَانِ وَمَا عَائَتْ يَدَاهُ ، لَمَّا رَبُّوا وَلَا وَلَدُوا
١٢/ ٧٧/ ٤

وبديهي أن ينسحب معنى « لو » فى المبالغة ، أو فى التمنى على تركيب الجملة الشرطية ، ومن ثم يؤثر فى طبيعة تلقى المتلقى لمضمون جملة الشرط ، مع إضافة أثر الجواز ، فى « السيف الذى يَخِرُّ من الْعِيُوقِ » و « الليث الذى يَقُومُ مَقَامَ أَبْنِ حميد » ، وتلك التى تقول للشمس « أقبلى » و « الشمس التى جاءت على رغمها تمشي » و « الزمان الذى عاثت يدها » .

(ب) لَوْلَا :

قالوا فى « لولا » حرف امتناع لوجود ، امتناع وجود الجواب لوجود الفعل ، وتكون للتحضيض ، وللتوبيخ ، وللتنديم ، وكان المبرد ينكر : « لولانى »

(١) الْعِيُوقُ : نجم أحمر مضى فى طرف الهجرة الأيمن ، يتلو الدنيا ، لا يتقدمها ، ويطلع قبل الجوزاء .
(٢) الرعاة : الجبان ، شبه بالراعة وهى القصبة . والإجفيل : العدو السريع ، وهنا تعنى : الجبان .
(٣) عَنَى يَعْنَى عَنَاءٌ وَعَنَاءٌ : ثوبٌ وأصابته مشقة .

و « لولاك » ويزعم أنه خطأ لم يأت عن ثقة^(١) .

وقد استخدم أبو تمام هذا الخطأ من « لولا » فقال « لولاه »^(٢) و « لولاك »^(٣) ، و « لولاها »^(٤) ، و « لولا أنت »^(٥) .

ودارت « لولا » في شعر أبي تمام مع الحجاز في دائرة « الامتناع لوجود » ما عدا مرة واحدة استخدمها للتنديد في مخاطبة أهل الجزيرة حين عُزِلَ عنها مالك بن طوق ، فقال لهم :

لَوْلَا مُنَاشِدَةُ الْقُرْبَى لَعَادَرَكُمُ
حَصَائِدُ الْمُرْهَفَيْنِ السَّيْفِ وَالْقَلَمِ
٤٧/ ١٩١/ ٣

وأبو تمام لا يحقق القاعدة النحوية ، ولكن ، يستغلها في عمله الفني ، فيجعل جواب الشرط ممتنعاً لوجود فعل الشرط ، مع أن الفعل والجواب من صناعته ، وتنسيقه ، لكن ، والتركيب اللغوي قابع في وجدان المتلقى العربي ، ومن هنا يتم التواصل .

ففي المدح ، يقول لمحمد بن حسان :

لَوْلَا ابْنُ حَسَّانَ مَاتَ الْجُودُ وَالتَّشَرَّتْ
مَنَاجِسُ الْبُخْلِ ، تَطْوِي كُلَّ إِحْسَانٍ
٥/ ٣١٢/ ٣

فوجود ابن حسان منع موت الجود ، والمعنى دارج ، وأجمل منه ما قاله في مدح عبد الله ابن طاهر موجهها حديثه إلى أبي العميثل يستحثه على الإنجاز ما وقع له به ابن طاهر :

لَوْلَا الْأَمِيرُ وَأَنَّ حَاكِمَ رَأْيِهِ
فِي الشَّعْرِ ، أَصْبَحَ أَعْدَلُ الْحُكَّامِ
أَوْ كَانَ لِشَادِي خَفِيرَ كَلَامِي
لَتَكَلَّمْتُ آمَالِي لَدَيْهِ بِأَسْرَهَا
٩ و ٨/ ٢٨٢/ ٣

(١) الكتاب — سيبويه — ٣٧٤/ ٢ تحقيق الأستاذ هارون .

(٢) الديوان — ٤/ ١٩٥/ ٣ و ٤/ ٢٥٤/ ١ .

(٣) الديوان — ٢/ ٢٨٣/ ٣ .

(٤) الديوان — ٦/ ٢٩٥/ ٣ .

(٥) الديوان — ٣٥/ ٣٠٧/ ١ .

مع ما في « ثَكِلْتُ آمَالِي لَدَيْهِ بِأَسْرَهَا » من صنعة ، ولكنه في العتاب يقدم مثالين ، أحدهما في عتاب « عياش » وقد جمع حوله بعض الشعراء والنقاد الذين نالوا من شعر أبي تمام ، وعلى رأسهم ابن الأعرابي صاحب المقولة المشهورة في شعر أبي تمام « إِنْ كَانَ هَذَا شِعْرًا فَمَا قَالَتْهُ الْعَرَبُ بَاطِلٌ » (١) .

يقول أبو تمام في غيظ واستهانة بهم وغمز مؤلم :

لَوْلَا صُبَابَةٌ عِرْضِي وَإِنِّي ظَارُ غَدٍ وَالكَظْمُ حَتَمٌ عَلَى الدَّهْرِ مُفْتَرَضٌ (٢)
لَمَّا فَكَّكَتْ رِقَابَ الشُّعْرِ عَنْ فِكْرِي وَلَا رِقَابَهُمْ إِلَّا وَهُمْ خِيضٌ
٤ / ٤٦٦ / ١١ و ١٢

وأسعفت « لولا » حرارة الغضب المشتعلة في قلب أبي تمام الذي ود أن يُقْدِفَهُمْ بِشَوَاطِئِ من نار شعره ، لولا خشية عياش واتقاء غضبه ، وحينما استفد أبو تمام مَعِينَ صَبْرِهِ على عياش سلقه بهجاء مر ، ومثل بحبته حَيًّا وميتاً .

والمثال الآخر ، أقل جودة (٣) :

(ج) كَلَمًا :

وتفيد التكرار ، ظرف زمان مكون من « كل » توكيد للعموم المستفاد من « ما » الظرفية .

والجمال الذي يستغله أبو تمام في (كلما) أن الفعل (الحدث) لا يتوقف ، ويصر على الاستمرار لأنه مبنئ على قَنَاعَةٍ ، بل ، وشعور بأن الحدث يستحق أكثر من أن يتكرر ، كما أن في التكرار تعميق لأداء الحدث ، وتجديد له ، انظر المثال السابق لمدحه محمد بن الهيثم .

تَجَدَّدُ كُلَّمَا بُسِثَ وَبُقِيَ ..

١ / ٢٨٥ / ١٥ و ١٦

أو مدحه لعبد الله بن طاهر :

(١) الموشع — المرزبانى — ٤٦٥ تحقيق البجاوى ، ط دار النهضة مصر ١٩٦٥ م .
(٢) الصَّبَابَةُ : البقية القليلة من الماء ونحوه .
(٣) الديوان — ٤ / ٣٥٨ / ١٣ .

إِلَيْكَ، جَزَعْنَا مَغْرِبَ الشَّمْسِ كُلَّمَا هَبَطْنَا مَلَأَ، صَلَّتْ عَلَيْكَ سَبَاسِيَّةٌ (١)
١٥/ ٢٢٣/ ١

و « كلما » لا تعطينا الإحساس بالرتابة ، بقدر ما تعطينا الإحساس بعظمة هذا الممدوح الذى لم تتخلف أرض ولا ساكنوها عن أن يعددوا مآثره ، وأذهب إلى أن أجمل ما فى الصورة لا الشرط ولا المجاز ، وإنما « كلما » فقط ، والتي من دونها ينفرط عقد البيت كله .

ثالثا : الكناية فى الشرط :

الكناية هى المعنى الفرعى المنبثق عن المعنى الأصلى ، هى الدليل القائم على وجود المعنى الأصلى ، ويقدر ثراء المعنى الأصلى تتعدد الأدلة على وجوده ، فالدليل على الغنى والكناية عنه ، المظهر الحسن ، الركوبة الفارهة ، المسكن الفاخر ، المطعم الراقى ، السخاء فى العطاء ، كثرة المنتفعين ، الثقل الاجتماعى ، بعد الصيت ... الخ ، وهذه الأدلة ليست فى درجة واحدة فى إثبات الغنى ، ولا فى مستوى واحد فى تصويره ، كما أنها ليست فى حالة ثبات بالنسبة للمجموعات المختلفة أو العصور المتعاقبة ، وهذا ما أطلق عليه البلاغيون القدماء « المعنى ولازم المعنى » ، وينسحب هذا التعريف على المتعارف والمألوف من الأدلة فى المجتمع الواحد ، فلكى تكون الكناية كناية لا بد أن يسهل الانتقال منها إلى المعنى الأصلى وإلا صارت لغزا .

وهناك كناية خاصة تلازم أفراد بأعينهم يعيشون بيننا أو نراهم فى المسرحيات ، أو نقرأ عنهم فى الروايات ، مثل بعض الذين يُعْرَفُونَ بلازمة معينة ، أو بطريقة خاصة فى الحديث أو الحركة ، أو الذين يسلكون سلوكا خاصا كناية عن صفة ملازمة لهم ، فيكون للفرح مثلا كنايات عديدة غير المتعارف عليها كالبكاء ، أو الصراخ ، أو السخاء المفرط ، أو التهام كميات كبيرة من الأطعمة ، أو الدعاء أو الصلاة شكرا ... الخ ، وهناك الفقير الذى يدعى أن ارتداء الملابس الخفيفة فى البرد القارس رياضة ، أو البخيل الذى لا يأكل إلا نوعا رخيصا من الأطعمة بدعى أنها مليقة بالفتيامينات ، أو المتصالي الذى يطارد الفتيات الصغيرات فى الشارع لأنه أولى بهن من الشباب الأهوج .. الخ ، وهكذا تتسع دائرة اللزوم وتضم إلى العموم لزوم الخصوص الذى نكتشفه بالمعايشة .

(١) مغرب الشمس : الشام ، وجزعا : قطعنا ، والملا : الأرض الواسعة ، والسباسب : جمع سبب وهو المغارة ، والصلاة هنا : الدعاء .

ثم يأتي الشاعر ويختار دليلاً من الأدلة العديدة على المعنى 'الأصلي' العامة أو الخاصة ويتعامل معها نائبة عن المعنى الأصلي ، الذي يظل مهيمنا بروحه ، وقد يجمع الشاعر بين المعنى والكناية عنه ، أو يكتفى بالكناية على أن يصورها تصويراً مباشراً أو يجعلها في صورة تشبيهية أو مجازية ، ثم يخبك ما بين المعنى الأصلي المذكور أو المحذوف والكناية عنه بطريقة الشرط ، بأن يجعل الكناية فعلاً للشرط أو جواباً له ، أو خارجة عنهما متصلة بهما ، فيجمع الشاعر بين مجال اختيار الدليل على المعنى الأصلي وقوة ارتباط جواب الشرط بفعله ، حتى تتحول الكناية والشرط إلى واقع ملموس لا رجعة فيه ، وهو من صنع الخيال .

أولاً : الجمع بين المعنى الأصلي والكناية عنه :

وذلك في المقطع الغزلي لمدح الثغرى ، يقول :

هِيَ الْبَدْرُ (يُغْنِيهَا تَوَدُّدُ وَجْهِهَا) إِلَى كُلِّ مَنْ لَاقَتْ، وَإِنْ لَمْ تَوَدِّدِ)
٢ / ٢٣ / ٤

فالكناية (يُغْنِيهَا تَوَدُّدُ وَجْهِهَا ..) معنى منبثق عن كونها جميلة ، يعزز تشبيهها بالبدر .

وكذلك قوله في مدح آخر للثغرى :

هُوَ السَّيْلُ (إِنْ رَاجَهِتُهُ انْقَدَتْ طَوْعَهُ) وَتَقْتَادُهُ مِنْ جَانِبَيْهِ قَيْتَبُغُ
٢ / ٣٢٦ / ٢٢

والكناية (إِنْ رَاجَهِتُهُ انْقَدَتْ طَوْعَهُ ..) ، وهي من خصائص السيل ، وصفة من صفاته ودليل على السيل في حالة غيابه عن النص ، ثم تتحول هذه الصورة على سبيل المجاز إلى صفة من صفات الثغرى المعروفة عنه ، إِنْ لَا يَنْتَهُ نِلَتْ مَا تَمَنَيْتَ وَإِنْ جَاهَتَهُ فَهَرَكَ .

ثانياً : الكناية عن صفات :

وهي كثيرة (١) سأكتفى بمثال واحد في مدح حبش بن المعافى قاضي نصيبين ورأس عين :

(١) الديوان — ٤٨/١ و ١٩/١٤٣ و ١٨/١٦٢ و ٢٠ و ٥١/١٧١ و ١٦/٢٠٤ و ١٧ و ٢٨—٢٦/٢٠٧ و ٤/٢٦٥ و ٧/٢٧٨ و ١٥/٢٨٥ و ١٦ و ٢٦/٣٠٥ و ٢٨—٤١/٣٠٨ و ٢٩/٣٠٥ و ٥—٣/٣٠٩ و ٣٣/٣٣٧ و ٤٠/٣٥٥ و ٤١

إِذَا مَا حُلِسُوا النَّاسُ جِلْمَكَ وَارْتَتْ
إِذَا مَا يَدُ الْأَيَّامِ مَدَّتْ بَنَانَهَا
وَأِنْ أَرْمَاتِ الدَّهْرُ حَلَّتْ بِمَعْشَرِ
إِذَا مَا امْتَقَيْنَا الْعَيْسَ نَحْوَكَ لَمْ نَحْفَ
رَجَحَتْ بِأَحْلَامِ الرِّجَالِ وَنَحَفَتْ
إِلَيْكَ بِخَطْبٍ لَمْ تَتْلِكَ وَشَلَّتْ
أَرْقَتْ دِمَاءَ الْمَحَلِّ فِيهَا فَطَلَّتْ
عِشَارًا وَلَمْ نَحْشَ اللَّتْيَا وَلَا اللَّيْسَى (١)
٤٤-٤١/ ٣٨/ ١

وهي أربع كنيائات عن أربع صفات أصلية ، كناية صفة الحلم العظيم أنه إذا
قورن بحلم الناس جميعا ثقل في الميزان وهو حلم رجل واحد .
والكناية الثانية عن صفة العزة والسؤدد ، فإذا حاولت صروف الدهر أن تنال
من الممدوح ضراً عجزت وشلت يداها .
والكناية الثالثة عن صفة الكرم ، إن حلت النكبات بمعشر قضى الممدوح
على الفاقة ، وأحل محلها النعيم .
والكناية الرابعة عن صفة الحزم والأمن ، فإذا توجه إليه زواره لم يلقوا عتاً ولا
مكايد في الطريق خوف بطش الممدوح .

وبغض النظر عن برودة الصور ، وغلبة المهارة وحرقة النظم عليها ، مما لا أجد
معها ما أقوله فيها ، إلا أنني أقف عند علاقة الكناية بالمعنى الأصلي ، فالممدوح
واسع الحلم ، مما يؤدي به إلى كثرة المواقف التي تُبرز جِلْمَهُ ، وتشيع الاطمئنان
إليه ، مما يجعل المقارنة بين حلمه وحلم الآخرين تؤكد رسوم صفة الحلم لديه .
والكناية الثانية صفة العزة والسؤدد وتظهر بجلاء حين تنصدي له الخطوب فتعجز
عن أن تهزمه ، كما تظهر صفة الكرم في إزالة آثار النكبات على الناس ، وتحويل
بؤسهم إلى نعيم .

٢٠/ ١٣٨ و ٦/ ١٠٠ و ٢٩/ ٩١ و ٤/ ٢٣ و ٢ و ١/ ٧/ ٢ و ٤٢/ ٣٩٦ و ١٧/ ٣٧٤ و
٢٥/ ١٩٠ و ٣٨/ ١٤٤ و ١٦/ ١٤٤ و ٢١ و ١٨/ ١٥٠ و ١/ ١٦٤ و ٢ و ٢٧/ ١٧٢ و ٢٥/ ١٩٠
١٤/ ٢٥/ ٣ و ٢٠/ ٣٨١ و ٢٢/ ٣٢٦ و ٢٨ و ٢٧/ ٣١٦ و ٨/ ٢٤٥ و ٧/ ١٩٢ و ١١/ ١٦١ و ١٥ و ٣١/ ١٧١ و ٣٣ و ٢٩/ ٢١٧ و ٢/ ٢٨٣ و ٤ و ٣٥/ ٣٧
٥/ ١٠٨ و ٣٦ و ٤/ ٤٧ و ٦/ ٣٧ و ٤٤ و ١٥/ ٤٩ و ٥/ ٥٤ و ٢١/ ٧٨ و ١٧ و ٥/ ١٠٨
٦ و ١٤/ ١٢٤ و ١١/ ١٣١ و ١٣ و ١٢/ ١٤١ و ٧/ ١٤٣ و ٨ و ٣/ ١٧٨ و ٥/ ٢٢٧
٣/ ٢٦٠ و ٤ و ١٤/ ٣٣٩ و ١٧ و ١٤/ ٤٥٢ و ٢/ ٤٦٥ و ٣ و ٢١/ ٥٢٤ و ٣٢
٤٥/ ٥٩١ .

(١) يقال : وقع فلان في اللَّتْيَا وأُتِيَ : كناية عن الناهية الكمية والصغيرة .

ولا ينسى أبو تمام أن المدوح قاض ، رجل عدل وحزم وأمن ، فيُنهي صورته بكناية عن هذه الصفة ، أن الزائر والمحتاجين إذا تَوَجَّهوا إليه لم يَخْشَوْا مكروها . وهنا يبرز أبو تمام صفات المدوح الشخصية ثم ينتهي بصفاته العملية مع أزمات الدهر واستتباب الأمن والحزم .

والذي أدى بأبي تمام إلى اختيار هذه الكنايات هو شخصية المدوح القاضي ، فهو شخصية عامة ، تهم كل الناس ، وتدخل معهم بيوهم وحياتهم الخاصة وتحكم بالحلال والحرام عليها ، فلا بد أن يتصف بالعدل والحق ونصرة المظلوم وإغاثة الملهوف . ولا يبرز هذه الصفات إلا الكنايات عنها ثم عرضها في صورة مجازية لتجميلها ، ولم يقلح في ذلك .

ولكنه في رثاء القاسم بن طوق يكنى عن ألمه وعجزه أمام المقادير التي حكمت باختطاف القاسم من الحياة بقوله :

فَلَوْ شَاءَ الدَّهْرُ أَقْصَرَ شُرُهُ كَمَا قَصُرَتْ عَنَّا لَهَا وَثَائِلُهُ^(١)
سنشكوه إعلاناً وسراً ونيةً شَكِيَّةً مَن لَّا يَسْتَطِيعُ يُقَاتِلُهُ

٤/ ١٠٧ و ٥/ ١٠٨ و ٦

والبيتان فهما حرارة وجمال وتصوير دقيق لحزن دفين ، وعجز فاضح ، وقلة حيلة أمام الموت الجبار ، فالقاسم بن طوق قريب إلى قلبه ، وكان يرى أنه قادر على الاحتفاظ به طويلاً طالما أنه يحبه ، ويجب رجليته وكرمه ، ولكن الموت اختطفه منه ، وسخر من أمانيه فقرر أبو تمام أن « يشكوه إعلاناً وسراً ونيةً » لأنه « لا يستطيع أن يقاتله » كناية عن حبه الشديد وعجزه الأشد ، بل ورعبه من الموت الذي لا يعرف العواطف .

وهناك كناية طريفة يكفيها ما فيها من جمال وحركة وإغراء ، هي في الغزل يقول :

بِكُرٍّ إِذَا ابْتَسَمْتَ أَرَاكَ وَمِضُّهَا نَوْرَ الْأَقَاخِي فِي شَرَى مِيعَاسٍ^(٢)

(١) اللها : جمع لهوة ، وهي أفضل العطايا وأجزلها ، ويقصد بها إطالة عمر القاسم بن طوق على سبيل المجاز .

(٢) الأَخْوَان : يوصف بأنه يثبت بين الرمال ، وقد كثر تشبيه الشعراء الثغور بنور الأقاخي ، والميعاس : أرض ذات رمل .

وإِذَا مَشَتْ تَرَكْتَ بِصَدْرِكَ ضِعْفَ مَا بِحُلِيِّهَا مِنْ كَثْرَةِ الْوَسْوَاسِ^(١)
٢٤٤/ ٢ و ٢٤٥/ ٧ و ٨

وبؤرة الجمال هنا « كثرة الوسواس » ، فالفاتنة هذه قد ابتسمت فتحول
ثغرُها إلى حديقة من زهر الأقاحي ، بياضا وانتظاما ، وكأنها قد أرسلت إلى
الشاعر إشعاعا خفيا من وجهها وثغرها وأسنانها ، وكَبَلَتْه به ، فيظل يحملق فيها
مشدوها ، ثم تحركت ، فحرَّكَت معها حليها التي في صدرها ، والتي في أذنيها ،
والتي في ذراعَيْها ، والتي في رجلَيْها مُخَدَّعة موسيقى مُوقَّعة ، بإيقاع خطوتها ،
فقضت على الشاعر ، وصار لا يملك لنفسه شيئا ، ولكن الرقيب ،
آه من الرقيب ، إنه يَسُدُّ عليه الطريق ، يحوطها بنظراته القاسية وتَجْهِمُه القبيح ،
فيغرق الشاعر في بحر الوسوسة ، أَيْقِدُمُ ؟ أَيْحَجِمُ ؟ أيهرب جمًا في صدره من
انهار ، وفي قلبه من وَلِه ؟ أَيْصِرْخ ؟ أَيْبَكِي ؟ أَيْلَقِي بنفسه عليها والعاقبة على
من فقد عقله ؟ ماذا يفعل ؟ لا شيء سوى أن يترك لها ناظِرِيه يتابعانها ، وقلبه
يبكي عليها ، وصدره يكتوي بنارها ، فهذا جزاء من وقع في شركها .

رابعا : الكناية والشرط :

سأختار شاهدا واحدا من الشواهد العديدة ، أدير حوله كلامي ، وهو
الكناية عن كرم وسخاء طوق بن مالك . ويختار لها أبو تمام إطارَ مضمون
الحديث الشريف عن « المُفْلِس » مع تغيير في المفهوم وتحويله من القدرح إلى
المدح .

والحديث مشهور ، رواه مسلم عن أبي هريرة : أن رسول الله ﷺ قال :
« أَتَدْرُونَ من المُفْلِسِ ؟ قالوا : المُفْلِسُ فينا من لا ذِرْهَمَ له ولا مَتَاعَ ، قال : إن
المُفْلِسَ من أمتي من يأتي يوم القيامة بصلاةٍ / وصيامٍ / وزكاةٍ ، ويأتي وقد شَتَمَ
هذا ، وقَدَفَ هذا ، وأكَلَ مَالَ هذا ، وسَفَكَ دَمَ هذا ، وَضَرَبَ هذا ، فَيُعْطَى
هذا من حَسَنَاتِهِ ، وهذا من حَسَنَاتِهِ ، فَإِنْ فَنِيَتْ حَسَنَاتُهُ قَبْلَ أَنْ يَقْضَى ما
عليه ، أَخَذَ من خطاياهم فَطَرَ حَتْ عليه ، ثم طَرَحَ في النار »^(٢) .

فيقول أبو تمام في كرم مالك بن طوق وسخائه ، مستخدما الكناية مع
الشرط :

(١) الوسواس : أصله كُلُّ صوتٍ خَفِيٍّ ، وكذلك يقال لما يُعْرَضُ في الصدر من حديث النفس المصنوع
وسوسة ووسواس .
(٢) غنار الأحاديث النبوية — السيد أحمد الهاشمي — ص ١٩٧ المطبعة التجارية ط الثانية عشرة .

وَلَوْ قَصَّرْتُ أَمْوَالَهُ عَنْ سَمَاجِهِ
وَلَا لَمْ يَجِدْ فِي قِسْمَةِ الْعُمْرِ حِيلَةً
لَجَادَ بِهَا مِنْ غَيْرِ كُفْرِ بِرَبِّهِ
لَقَاسَمَ مَنْ يَرْجُوهُ شَطَرَ حَيَاتِهِ
وَجَازَ لَهُ الْإِعْطَاءَ مِنْ حَسَنَاتِهِ
وَأَسَاهُمُ مِنْ صَوْمِهِ وَصَلَاتِهِ

١ / ٣٩ / ٥

ثم يعمل أسلوب الشرط عمله في « لو » التي تفيد (امتناع لامتناع) فَمَالِكُ
لن يشطر حياته بين نفسه والمحتاجين له ، لأن أمواله لن تقصّر عنهم ، ولن
تُخذلهم ، ثم يخرج أبو تمام من دائرة المستحيل إلى الممكن ، والممكن أن يعطى
مالِكُ من ماله ، ولهُ أن يجود بثواب صومه وثواب صلاته ، ولكن غَيْرَ مضطر ،
ولا مُكرّر ، فهو ليس المفلس الذي تُحدّث عنه الرسول ﷺ .

وجمال الكناية المشروطة هنا ، أنها تضرب على وتر الحديث الشريف الذي هو
في وجدان الناس ، ويتردد على أسماعهم في المجالس والمساجد ، ثم يعمد إلى
تحريك مفهوم الحديث بما يصلح مذحاً ويُبْعِدُ به عن القدح ، ويظل نص الحديث
قائماً بمعناه الهدائي ، مقابلاً لنص الشعر بمعناه الكنائي ، يتقابلان ويتعارضان ثم
يلتقيان ، وقد نال نص الشعر من نص الحديث فكرة العطاء إلى آخر مدى ،
ونال نص الحديث من نص الشعر أن تَرَدَّدَ في أذهان الناس وصار ركيزة لفهم
الشعر ، وبجال استعادة لفحوى الحديث والإرشاد به ، كما أنه هيمنَ على الشعر
بروحه الدينية ، وأمدّه بلبّ فكرة العطاء ، مع اختلاف الملاهسات هنا وهناك .

ولأني تمام بيت مشهور ، قريب من هذا المضمون .

قوله :

لَا تُنْكِرِي عَطْلَ الْكَرِيمِ مِنَ الْغِنَى
فَالسَّيْلُ حَرْبٌ لِلْمَكَانِ الْعَالِي

٣ / ٧٧ / ٥

ثم تريح سماحة مالك نتيجة المقارنة بين الحديث الشريف وما ذكره أبو تمام ،
ليكون عطاؤه بلا إحصاء ، وسماحته بلا حدود ، وكرمه قادر على اختراق الممكر
إلى المستحيل ، ويبقى الفن .

رابعاً : الإيقاع في الشرط :

كان للسجع والازدواج نصيب لا يذكر في جملة الشرط^(١) بينما حظى الجناس بنصيب أوفى ، الناقص منه والتام^(٢) ، ولهذه الفنون جمالها بما تولده من إيقاعات صوتية تتجاوب مع الإيقاع العام للصورة الجزئية ، فالعمل الفني كله .

ومع الطباق نجد الوفرة والتنوع ، الوفرة في العدد (١٠٩) شاهداً ، والتنوع في المعالجة ، ذلك لأن طبيعة الطباق القائمة على الجمع بين متناقضين تساعد مَنْ يوظف جملة الشرط على إبراز المفارقة بين فعل الشرط وجوابه ، ففوق فعل الشرط لا يؤدي — كما هو مُتَوَقَّعٌ — إلى حدوث جواب الشرط المنطقي ، فقد يحدث النقيض . فيكون التناقض في بناء الفعل وحده ، أو الجواب وحده ، أو فيهما معا ، أو يكون خارجاً عن تكوين الجملة الشرطية نفسها ولكنه متصل بها ... الخ .

وسأعرض هنا للتشكيلات التي استخدمها أبو تمام مستخدماً الطباق في ثنائيا نسيج جملة الشرط .

أولاً : طباق بين جملتي شرط متاليتين :

كقوله في مدح حبيش بن المعافى :

نِعَمٌ (إِذَا رَعِيَتْ بِشْكْرِ لَمْ تَزَلْ) نِعَمًا (وَلَا تَمُتْ رَعَى فَهِيَ مَصَائِبُ)
٦/ ١٧٥/ ١

وفي مدح ابن عبد الملك الهاشمي :

(إِنْ جَدَّرْدَ الْخُطُوبَ تَدْمَى) (وَلَا يَلْعَبُ فَجِدُّ الْعَطَاءِ فِي لَعِبَةٍ)
٣٥/ ٢٧٤/ ١

فالجملتان مرتبطتان ، إحداهما معطوفة على الأخرى ، وليس هذا هو الرابط الأكبر فالطباق ، أو فكرة قدرة الممدوح على إتقان المتناقضين بدرجة واحدة ، هو الذي يشد من الجملتين ، ويقرنهما في إطار واحد .

(١) السجع — ٤/ ١٥٤/ ١ والازدواج : ١/ ٢١/ ١ و ١٥/ ٢٨٥ و ١٦ .
(٢) الجناس التام — ٩/ ٤٠٩/ ١ و ٩/ ١٦١/ ٣ ، والناقص — ٣١/ ٢٧١/ ١ و ٦/ ٦١/ ٢ و ٦٢/ ٧ و ١٩/ ٨٧ و ٩/ ٣٧٨ و ٩/ ٤٦٢ و ١٨/ ١٢٧ و ٣٠/ ٤٩٦ و ١٧ .

ويكرر هذا التشكيل (١) .

ثانيا : طباق فعل الشرط لجوابه :

كقوله في مدح ابن الهيثم :

بِأَوْفَاهُمْ بَرًّا إِذَا أُخْلَفَ السَّنَا وَأَصَدَقِهِمْ رَعْدًا إِذَا كَذَبَ الرَّعْدُ
أَبْلَهُمْ رِيقًا وَكَفًا لِسَائِلِ وَأَنْضَرِهِمْ وَعْدًا إِذَا صَوَّخَ الْوَعْدُ

٢٨ و ٢٧/ ٩١/ ٢

أو قوله في مدح حبيش بن المعافى :

لَقَدْ شَرِيتَ عَيْنِي دَمًا فَتَرَوْتُ أَيْنَ ظَمِئَتْ أَجْفَانُ عَيْنِي إِلَى الْبُكَاءِ

١٠/ ٣١/ ١

ويكرر هذا التشكيل (٢) .

ثالثا : طباق في فعل الشرط دون جوابه :

في مدح ابن أبي دؤاد :

وَإِذَا أَرَادَ اللَّهُ نَشْرَ فَضِيلَةٍ طَوَيْتُ / أُنَاحَ لَهَا لِسَانَ حَسُودٍ

٤٦/ ٣٩٧/ ١

وفي مدح الثغرى :

إِذَا خَلَعَ اللَّيْلُ النَّهَارَ / رَأَيْتَهَا بِإِرْقَالِهَا مِنْ كُلِّ وَجْهِ تَقَابِلُهُ (٣)

١٤/ ٢٥/ ٣

إلى غير ذلك (٤) .

(١) الديوان — ٢٦/ ٢٥/ ١ و ٢٨/ ٤١٥ و ٣٤/ ١٢٣/ ٣ و ٢٢/ ١٧٠ و ٢/ ٤٦٥/ ٤ و ١٠/ ٤٨٢ و ٩/ ٣٦٤ .

(٢) الديوان — ١١/ ١٣٢/ ١ و ٨/ ٣٥٨ و ٤٧/ ١٧١ و ٥٣/ ١٧٢ و ٧/ ٢٧٨ و ١٠/ ٣١ و ٢٩/ ٣٥ و ٣١/ ٣٦ و ٤١/ ٣٥٥ و ٨/ ١٢٧ و ٤٣/ ١٧٦ و ٤٣/ ٢٧٣ و ٦/ ٤٢٥ و ٣/ ٢٨٣/ ٤ و ٢/ ٣٣٣ و ١٣/ ١٣١/ ٤ و ٢٥/ ١٣٣ و ٤١/ ٤٢/ ٢ .

(٣) أى أن الناقة تجدد في السير إذا أقبل الليل كأنها تريد أن تقابل النهار ، لأن سير النهار أحب إليها .

(٤) الديوان — ٤٧/ ٢ و ١٣ و ٤٧/ ٣ و ١/ ٤٧ و ٢ و ١٤/ ١٦١ و ٦/ ٨٧/ ٤ و ١١٤ و ١١/ ١١٥ و ١٢ .

رابعاً : الطباق في جواب الشرط دون الفعل :

كما في مدح عبد الله بن طاهر :

إِذَا الْمَرْءُ لَمْ يَسْتَخْلِصِ الْحَزْمُ نَفْسَهُ فِذْرُوهُ لِلْحَادِثَاتِ وَغَارِبُهُ
٢٠/ ٢١٨/ ١

وفي مدح خالد بن يزيد الشيباني :

وَإِذَا سَرَحْتَ الطَّرْفَ حَوْلَ قَبَائِهِ لَمْ يَلْقَ إِلَّا نِعْمَةً وَحُسُودًا
٤٩/ ٤١٩/ ١

إلى غير ذلك^(١).

خامساً : طباق الحاضر للغائب :

وهو ليس طباقاً صريحاً بين كلمتين أو حالين ، هو بين الحدث المذكور ونقيضه الغائب ، والذي منع من وقوعه وجود مانع ، إذا تزحزح هذا المانع وقع النقيض الغائب . ومن جمال هذا التشكيل أن ظل النقيض يسيطر على الموقف ، وأهمية المانع تتجلى بأوضح ما تتجلى .

فمثلاً ، يقول لحيش بن المعافى :

أَبَا اللَّيْثِ ، لَوْلَا أَتَيْتَ / لَا نَصْرَمَ النَّدَى وَأَذْرَكْتَ الْأَحْدَاثَ مَا قَدْ تَمُنَّيْتُ
٣٥/ ٣٧/ ١

فانصرام الندى ، وإدراك الأحداث ما تتمناه من الشرور لم يقع لوجود حيش ابن المعافى ، الذي حقق طباق هذه الأحداث مع نقيضها ، بالرغم من أن «انصرام الندى» جواب شرط ولكنه ممتنع الحدث لوجود الممدوح . وهكّ مثلاً آخر :

في مدحه لعبد الله بن طاهر :

لَوْلَا الْأَمِيرُ وَأَنْ حَاكِمَ رَأْيِهِ فِي الشُّعْرِ أَصْبَحَ أَغْدَلُ الْحُكَّامِ
لَتَكُنْتُ آمَالِي لَدَيْهِ بِأَسْرِهَا أَوْ كَانَ إِنْشَادِي خَفِيرَ كَلَامِي
٩ و ٢٨٢/ ٣

(١) الديوان — ٤٣/ ١٩٢/ ١ و ١/ ٩٨/ ٢ و ٣٧/ ١٧٤ و ٢٨ و ٣٩—٣٧/ ١٢٤/ ٣ و ٢/ ١٥٦/ ٤ و ٢/ ٣٣٣ و ٣١/ ٢٤٠ و ٢٠/ ١٦٣ ز

فَكُلُّ الآمالِ أُمْرٌ مَتَوَقَّعٌ ، داخل دائرة وعى الشاعر ، لذا تعلق بالأمير أشد التعلق ليحميه من مغبة العواقب .

إلى غير ذلك^(١) .

سادسا : طباق السلب :

كقوله في مدح الفضل بن صالح :

إِنْ تَبَرَّحَا وَتَبَارَيْجِي عَلَى كَبِيدٍ مَا تَسْتَقِيرُ / قَدَمِي غَيْرَ بَارِجِهَا
٤/ ٣٤٥/ ١

ومدح على بن الجهم :

وَإِذَا فَقَدْتُ أَخَا وَلَمْ تَفْقِدْ لَهُ دَمْعاً وَلَا صَبْرًا / فَلَسْتُ بِفَاقِدٍ
٣/ ٤١/ ١

إلى غير ذلك^(٢) .

سابعا : طباق خارج عن الجملة الشرطية مرتبط بها :

كقوله في مدح عبد الملك الهاشمي :

دَغَّ عَنْكَ دَغٌّ إِذَا انْتَقَلْتَ إِلَى الْمَدِّ ج وَشُبَّ سَهْلُهُ بِمُقْتَضِبَةٍ^(٣)
١٣/ ٢٧٠/ ١

وفي مدح المعتصم :

فَكَّرَ إِذَا رَاضَهُ رَاضَ الْأُمُورِ بِهِ رَأَى تَفَنَّنَ فِيهِ الرِّثْ وَالْعَجَلُ
٤٤/ ١٩/ ٣

إلى غير ذلك^(٤) .

(١) الديوان — ٢/ ٨٦/ ٣ و ١٩١/ ٤٧ و ٢٨٣/ ٢ و ٣١٢/ ٥ .

(٢) الديوان — ٤/ ٢٣/ ٢ و ٢٢/ ٧٣ و ٢٠/ ٢٥٢ و ٣١/ ٢٥٤ و ٢٨/ ٣٥٠ و ٥٤/ ٥/ ١٣١/ ١٣ و ١٤/ ١٣٢/ ١٧ و ١٨ .

(٣) شُبَّ : امزج ، سهل القول : ما يأتي عفو الخاطر ، المقترض : ما يأتي يكذِّ الدُّعْن .

(٤) الديوان — ٢/ ١٩٠/ ٢٥ و ٣/ ١٣١/ ٥٩ .

فالعلاقة وطيدة بين جملة (وَشُبَّ سَهْلُهُ بِمُقْتَضَبَةٍ) وبين جملة الشرط ، وكذا في بقية الشواهد ، فالصورة هنا خيوط متشابكة متناغمة لا أُمْتُ فِيهَا وَلَا اعوجاج .

ثامناً : طباق بالتشبيه :

في مدحه لخالد الشيباني ، يقول :

كُمَاةٌ إِذَا تُدْعَى نَزَالُ لَدَى الْوَعَى رَأَيْتُهُمْ رَجَلَى كَأَنَّهُمْ رَكْبُ
٤٣/ ١٩٢/ ١

وفي مدح محمد بن الهيثم ، يقول :

وَإِذَا الْمَوَاهِبُ أَظْلَمَتْ الْبَسْتَهَا بِشْرًا كَبَارِقَةِ الْحُسَامِ الْمِخْلَمِ^(١)
٢٠/ ٢٥٤/ ٣

تاسعاً : طباق بالمجاز :

في مدحه لإسحاق بن إبراهيم ، يقول :

حَتَّى إِذَا أُتِنَعَتْ أَثْمَارُ مُدَّتِيهِمْ أُرْسِلَكَ اللَّهُ لِلْأَعْمَارِ مُصْطَرِمًا^(٢)
٣١/ ١٧١/ ٣

وكررها^(٣) .

عاشراً : طباق بالكناية :

في مدحه لإسحاق بن إبراهيم :

تُرْكَّتُهُمْ سِيرًا ، لَوْ أَنَّهَا كُتِبَتْ لَمْ تُبْقِ فِي الْأَرْضِ قِرْطَاسًا وَلَا قَلَمًا
٣٣/ ١٧١/ ٣

وكررها في ١٥/ ٢٥/ ٣ و ٤/ ٢٢٧/ ٥ .

(١) أصل الحَلَم : سرعة السير والقطع ، يقال : حَلَمْتُهُ وَيَحْلُمُهُ حَلَمًا أَيْ قِطْعَةً ، وَسُمِّي السيف مَحْلَمًا .

(٢) من الصرم : وهو القطع .

(٣) الديوان — ١/ ١٧٢/ ٥٣ و ٢/ ١٧٦/ ٤٣ و ٣/ ٢٨٢/ ٩ و ٤/ ١٣١/ ١٢ .

أحد عشر : طباق وإيقاع :

(أ) طباق وجناس :

في مَدْحِهِ لِلثَغْرَى :

وإذا غَدَا المَعْرُوفُ مَجْهُولاً غَدَا
مَعْرُوفٌ كَفَّكَ عِنْدَهُ مَعْرُوفاً
٣٩/ ٣٨٥/ ٢

(ب) طباق وازدواج :

في مدحه لإسحاق بن إبراهيم ، يقول :

إذا هُمُ نَكَصُوا كَانَتْ لَهُمُ عُقْلًا
وإن هُمُ جَمَحُوا كَانَتْ لَهُمُ لُجْمًا .
٢٢/ ١٧٠/ ٣

في مدح ابن عبد الملك الزيات :

فصيحٌ إذا استنطقتُهُ وهُوراً كِبٌ
وأعجمٌ إن حاطبَتُهُ وهُوَ رَاجِلٌ
٣٤/ ١٢٣/ ٣

هذه هي جملة الشرط ، تركيب يتفجر أشكالا ، ويحتوى على مكونات جمالية ، من تشبيه ومجاز. وكناية ، وعلى إيقاع من جناس وازدواج وغيرها وغيرها ، ولن نتذوق هذه الخيوط المتداخلة المتشابهة المؤثرة المتأثرة إلا إذا اقتنعنا بأن البلاغة كل لا يتجزأ ، وأن ما يسمى بعلوم البلاغة أمر استنفد غرضه ، وصار في ذمة التاريخ .

خامستا: تحليل الجمل الخبرية الفنية من خلال نص « كَذَا فَلْيَجِلْ الْخَطْبُ » :

أولا : نص القصيدة :

وقال يرثى محمد بن حميد الطائي (١) :

١ — كَذَا فَلْيَجِلْ الْخَطْبُ وَلْيَفْدَحِ الْأَمْرُ
فَلَيْسَ لِعَيْنٍ لَمْ يَفِضْ مَاوُهَا عُذْرُ
٢ — ثَوَفَيْتِ الْآمَالَ بَعْدَ مُحَمَّدٍ
وَأَصْبَحَ فِي شُغْلٍ عَنِ السَّفَرِ السَّفَرُ (٢)

(١) الديوان — ٨٥—٧٩/ ٤

(٢) السَّفَرُ : الكَشْفُ والتوضيح ، وهي مجاز لتصوير فداحة الخطب ، والسَّفَرُ : الارتحال مجاز عن ترك الأمر وعدم الخوض فيه .

- ٣ — وَمَا كَانَ إِلَّا مَالٌ مِّن قَلِّ مَالِهِ
٤ — وَمَا كَانَ يَذْرَىٰ مُجْتَدِي جُودِ كَفِّهِ
٥ — إِلَّا فِي سَبِيلِ اللَّهِ مَن عَطَلَتْ لَهُ
٦ — فَتَى كُلَّمَا فَاضَتْ عُيُونُ قَبِيلَةٍ
٧ — فَتَى مَاتَ تَيْنَ الضَّرْبِ وَالطَّعْنِ مِيتَةً
٨ — وَمَا مَاتَ حَتَّى مَاتَ مَضْرِبُ سَيْفِهِ
٩ — وَقَدْ كَانَ فَوْتُ الْمَوْتِ سَهْلًا فَرَدَّهُ
١٠ — وَنَفْسٌ تَعَاثُ الْعَارَ حَتَّى كَانَتْهُ
١١ — فَاتَّبَتْ فِي مُسْتَنْقِجِ الْمَوْتِ رَجُلَهُ
١٢ — غَدَا غَدَوَةً وَالْحَمْدُ نَسْجُ رِدَائِهِ
١٣ — تَرْدَى ثِيَابَ الْمَوْتِ حُمْرًا فَمَا آتَى
١٤ — كَانَ بَنَى تَهَانَ يَوْمَ وَقَاتِهِ
١٥ — يُعْزُونَ عَنْ ثَاوٍ تُعْزَى بِهِ الْعَلَا
١٦ — وَأَتَى لَهُمْ صَبْرٌ عَلَيْهِ وَقَدْ مَضَى
١٧ — فَتَى كَانَ غَدَبُ الرُّوحِ لَا مِنْ غَضَاظَةٍ
١٨ — فَتَى سَلَبَتْهُ الْخَيْلُ وَهُوَ جَمِي لَهَا
١٩ — وَقَدْ كَانَتْ الْبَيْضُ الْمَآثِرُ فِي الْوَعْيِ
٢٠ — أَمِنْ بَعْدِ طَلَى الْحَادِثَاتِ مُحَمَّدًا
- وَذُخْرًا لِمَن أُمْسَى وَلَيْسَ لَهُ ذُخْرُ
إِذَا مَا اسْتَهَلَّتْ أَنَّهُ تَخْلُقُ الْعُسْرُ (١)
فِجَاجُ سَبِيلِ اللَّهِ وَانْتَعَرَ الثَّغْرُ (٢)
دَمًا، ضَحِكْتُ عَنْهُ الْأَحَادِيثُ وَالذُّكْرُ
تَقُومُ مَقَامَ النَّصْرِ، إِذْ فَاتَهُ النَّصْرُ
مِنَ الضَّرْبِ، وَاعْتَلَتْ عَلَيْهِ الْقَنَا السُّمْرُ (٣)
إِلَيْهِ الْحِفَاطُ الْمُرُّ وَالْخُلُقُ الْوَعْرُ (٤)
هُوَ الْكُفْرُ يَوْمَ الرُّوحِ أَوْ دُونَهُ الْكُفْرُ
وَقَالَ لَهَا مِنْ تَحْتِ أَخْمَصِيكَ الْحَشْرُ (٥)
فَلَمْ يَنْصَرِفْ إِلَّا وَأَكْفَانَهُ الْأَجْرُ
لَهَا اللَّيْلُ إِلَّا وَهَى مِنْ سُنْدُسٍ خُضْرُ (٦)
لُجُومُ سَمَاءٍ خَرَّ مِنْ بَيْنِهَا الْبَدْرُ
وَيَبْكِي عَلَيْهِ الْجُودُ وَالْبَاسُ وَالشَّعْرُ
إِلَى الْمَوْتِ حَتَّى اسْتَشْهِدَ لَهُوَالصَّبْرُ
وَلَكِنَّ كَبِيرًا أَنْ يُقَالَ بِهِ كَبِيرُ (٧)
وَبَزَّتْهُ نَارُ الْحَرْبِ وَهُوَ لَهَا جَمْرُ (٨)
بَوَاتِرُ فَهِيَ الْآنَ مِنْ بَعْدِهِ بَتْرُ (٩)
يَكُونُ لَا تَوَابِ الثَّدْيِ أَبَدًا نَشْرُ ؟

- (١) استهلت الكف بالجدود : قلعت الجود ، من هل تهل : إذا ظهر وأقبل . والمجندى : طالب العطاء .
(٢) الثغر : الفرجة في الجبل . والفم ، والمدينة على الشاطئ . والفعل منها « افتر » وليس « انتفر » .
(٣) واعتلت القنا السمر : مرطنت حزنا عليه .
(٤) الحفاط : الذب عن الحمى والحام ، الوعر : الصعب .
(٥) الأخمص : باطن القدم الذى يتجافى عن الأرض .
(٦) ثياب الموت حُمْرًا : كناية عن خوض المعركة وتلوث ثيابه بالدم ، وسُنْدُسٌ خُضْرُ : كناية عن ثياب أهل الجنة .
(٧) كَبِيرًا : لَصِيبٍ عَلَى أَحَدٍ وَجْهَيْنِ : إما أَنْ يَكُونَ نَصِيبُهُ « لَكِنْ » ، وَجَمْعُ اسْمِهَا نَكْرَةٌ وَالتَّخِيرُ مَحْلُوفًا ، وَإِمَّا أَنْ يَكُونَ أَضْمَرُ فِي « لَكِنْ » ، وَنَصَبُ « كَبِيرًا » عَلَى أَنَّهُ مَفْعُولٌ لِأَجَلِهِ .
(٨) سَلَبَتْهُ الْخَيْلُ : هَزَمَتْهُ الْخَيْلُ ، وَبَزَّتْهُ : ظَهَرَتْ عَلَيْهِ وَتَغَلَّبَتْ .
(٩) بَوَاتِرُ : الْبَيْضُ الْبَوَاتِرُ « وَ » الْبَيْضُ الْمَبَاتِرُ ، الْمَآثِرُ جَمْعُ مَآثِرٍ وَهُوَ الَّذِى فِيهِ الْأَثَرُ وَهُوَ الْفَرَنْدُ ، وَبَوَاتِرُ : قَوَاطِعُ ، وَالتَّبَرُّ : التَّى لَا أَذْنَابَ لَهَا فِي الْأَصْلِ .

- ٢١- إِذَا شَجَرَاتُ الْعَرْفِ جُدَّتْ أَصُولُهَا
 ٢٢- لَيْنَ أَبْيَضَ الدَّهْرُ الْخَوْنُ لِفَقْدِهِ
 ٢٣- لَيْنَ غَدَرَتْ فِي الرُّوعِ أَيَّامُهُ بِهِ
 ٢٤- لَيْنَ أَلْبَسَتْ فِيهِ الْمُصِيبَةَ طَلِيًّا
 ٢٥- كَذَلِكَ مَا تَنَفَّلُكَ تَفَقُّدُ هَالِكَا
 ٢٦- سَقَى الْعَيْثُ غَيْثًا وَارَتْ الْأَرْضُ شَخْصَةً
 ٢٧- وَكَيْفَ احْتِمَالِي لِلْسَّحَابِ صَنِيعَةً
 ٢٨- مَضَى طَاهِرُ الْأَثْوَابِ لَمْ تَبْقَ رَوْضَةٌ
 ٢٩- ثَوَى فِي الثَّرَى مَنْ كَانَ يَحْيَا بِهِ الثَّرَى
 ٣٠- عَلَيْكَ سَلَامُ اللَّهِ وَفَقًّا فَإِنِّي
- فَقِيَ أَيَّ فَرَجٍ يُوجَدُ الْوَرَقُ النَّضْرُ ؟
 لَعَهْدِي بِهِ مِمَّنْ يُحِبُّ لَهُ الدَّهْرُ
 لَمَّا زَالَتْ الْأَيَّامُ شَبِيَمَتْهَا الْعَذْرُ
 لَمَّا عُرِّيَتْ مِنْهَا تَمِيمٌ وَلَا بَكْرُ
 يُشَارِكُنَا فِي فَقْدِهِ الْبَذْرُ وَالْحَضْرُ
 وَإِنْ لَمْ يَكُنْ فِيهِ سَحَابٌ وَلَا قَطْرُ
 بِاسْتِقْبَالِهَا قَبْرًا وَفِي لَحْدِهِ الْبَحْرُ !
 عَدَاةٌ ثَوَى إِلَّا اشْتَهَتْ أَنَّهَا قَبْرُ
 وَيَغْمُرُ صَرْفَ الدَّهْرِ نَائِلُهُ الْغَمْرُ
 رَأَيْتُ الْكَرِيمَ الْحَرَّ لَيْسَ لَهُ عُمُرُ

ثانيا : الممدوح :

هو محمد بن حميد الطوسي ، هو البطل الطائي ، اليمنى العرفى ، الذى استشهد فى معركة « بهتاسر » أمام جنود بابك الخرمى ، يقول ابن الأثير : « والمحدر بابك إليهم فيمن معه ، وانهزم الناس ، فأمرهم أبو سعيد ومحمد بن حميد بالصبر فم يفعلوا وصبر محمد بن حميد مكانه ، وفر من كان معه غير رجل واحد . وسار يطلبان الخلاص ، فرأى جماعة وقتالا ، فقصدهم ، فرأى الخرمية يقاتلون طائفة طائفة من أصحابه فحين رآه الخرمية قصلوه ، لما رأوا من حسن هيئته ، فقاتلهم وقتلوه ، وضربوا فرسه بمزاريق^(١) فسقط إلى الأرض ، وأكبوا على محمد بن حميد فقتلوه ، وكان محمد ممدوحا جوادا ، فرثاه الشعراء وأكثروا : منهم الطائي ، فلما وصل خبره إلى المأمون عظم ذلك عنده^(٢) ، ويقول البديعى : « إن أبا تمام لما بلغه خبر قتله غمس طرف رداءه فى مِدادٍ ثم ضرب به كتفيه وصدرة ، ثم أنشد القصيدة التى تَمَنَّى أبو دلف لو كان هو المقتول ، وقيلت فيه^(٣) .

(١) المزارق : الرمح القصير والجمع مزاريق .

(٢) الكامل - ابن الأثير - الجزء السادس حوادث سنة ٢١٤ هـ .

(٣) هبة الألبم - البديعى - ١٤١ .

فالشخصية التي يريثها أبو تمام نموذج ثرى ، بطولة وفداءً وكرما ، يُضاف إليها روابط قبلية ، ومن الطبعي أن يكون بينهما علاقات شخصية ، ولا ننسى تيار الشعور العام المشحون ضد بابك وعصائره الضالة ، والمتربص لسير الأحداث ، المتلهف على النصر لإزاحة هذه الغمة عن الإسلام وعن صدورهم وعن حياة رجالاتهم وأبنائهم النازحين إلى أقصى الشرق للقضاء على هذا الطاعون .

ثالثا : نظرة عامة إلى القصيدة :

١- تقع القصيدة في ثلاثين بيتا ، بدأت بوصف عام لفقد الشهيد ، ثم انتقلت إلى أثر فقدته على المحتاجين ، ثم دعاء له ، ثم وصف إحصائه الطبية ، ثم يلتفت الشاعر إلى وصف مصيبة بنى نهان في مقتله ، ثم يتفرغ لوصف إحصائه ، وأثر فقدته على الندى والخير ، ثم يلتفت إلى نفسه ، ويصف حزنه على ابن حميد .

٢- تتميز القصيدة بالجزالة ، والصدق في الحزن ، والإحساس العميق بفداحة الخسارة التي مُنيت بها الجيش العربى بفقد هذا القائد المغوار .

٣- كان أبو تمام مركزا في ألفاظه ، متعمقا في وصف ألمه على مصابه ، ولم يسترسل في اقتباسات من التراث الشعري يُضخم بها قصيدته ، أغناه صدق مشاعره عن هذه الاستعانة أو التهويل أو الإغراب .

٤- القصيدة من نتاج الطور الثانى من حياته الفنية ، طور الازدهار ، وتملك الأدوات الفنية والنضج والاقتدار ، فصدرت عنه قصيدة ذات شخصية متميزة ، تعلن عن شاعر له خصوصيته ومعجمه الشعري ورؤيته الفنية .

رابعا : توظيف الجملة في القصيدة (التراكيب) :

الجملة هي الحلقة الثانية من التراكيب ، إذا فصلنا عنها الكلمة ، لكنها الحلقة الأساسية بلاغيا فالكلمة لا تمارس حياتها منفردة بعيدة عن بيئتها الطبيعية (الجملة) ، فنحن نفكر في جمل ، ولا يكتمل التعبير عن الفكرة إلا في جملة ، حتى لو نطقنا كلمة واحدة ، فنحن نقصد نطق جملة وحذفنا ما فيها وأبقينا على كلمة منها .

والدرس البلاغى للكلمة لا يغفل عن هذه الحقيقة ، وإذا فصلَ الكلمة بحثاً عن دلالاتها المختلفة ، فلا يقطعها عن بيئتها الطبيعية . . .

والجملة — نحوياً — تنقسم إلى اسمية وفعلية من حيث التكوين ، وتعود وتنقسم إلى مستقلة وغير مستقلة من حيث الموقع ، والمستقلة كالجملة المستأنفة والحوارية والمعتضة والمفسرة ، وغير المستقلة ، أى المرتبطة بغيرها كالجملة الخبرية والجملة الفاعل ونائب الفاعل والمفعول والحال والجملة والتوابع (الصفة والتوكيد والبدل) ، والجملة الاصلية والإضافة وجواب الشرط وجواب القسم .

والجملة الاستفهامية (ماذا صَنَعْتَ ؟) تحتل معنيين : أحدهما : (ما الذى صَنَعْتَ ؟) فكون اسمية قُدِّمَ خبرها ، والثانى : (أى شَيْءٍ صَنَعْتَ ؟) فتكون فعلية قُدِّمَ مفعولها (١) ، والجملة التعجبية (ماذا أفعل) اسمية ، لأن : ما : تعجبية اسم مبتدأ ، وجملة (أفعل به) فعلية وجملة النداء (يا أحمد) فعلية بمعنى : أدعو أحمد (٢) .

وتكون الجملة وأثر الموقع عليها نحوياً ، مرتبط ارتباطاً جذرياً بالجانب البلاغى ، فالشاعر على وعى بضوابط اللغة ونحو الجملة ، ويعرف كيف يَحْمِلُهَا حِسَّهُ الْجَمَالَى من خلال مواصفاتها اللغوية (٣) .

١ — الجملة الاسمية المستقلة :

يقول أبو تمام فى القصيدة :

- | | |
|--|--|
| ٥ — أَلَا فِى سَبِيلِ اللَّهِ مَنْ عَطَلَتْ لَهُ | فَجَاجُ سَبِيلِ اللَّهِ وَالتَّغَرُّ التَّغَرُّ |
| ٦ — فَتَى ، كَلَمًا فَاضَتْ عِيُونُ قَبِيلَةٍ | دَمًا، ضَحِكَتْ عَنْهُ الْأَحَادِيثُ وَالذِّكْرُ |
| ٧ — فَتَى / مَاتَ بَيْنَ الضَّرْبِ وَالطَّعْنِ مَيَّةٌ | تَقُومُ مَقَامَ النَّصْرِ إِذْ فَاتَهُ النَّصْرُ |
| ١٠ — وَنَفْسٌ تَعَاثُ الْعَارَ حَتَّى كَانَتْهُ | هُوَ الْكُفْرُ يَوْمَ الرُّوْعِ أَوْ دُونَهُ الْكُفْرُ |
| ١٧ — فَتَى ، كَانَ عَذَبُ الرُّوحِ لَا مِنْ غَضَاظَةٍ | وَلَكِنَّ كِبْرًا أَنْ يُقَالَ بِهِ كِبَرٌ |
| ١٨ — فَتَى / سَلَبَتْهُ الْخَيْلُ وَهُوَ جَمَى لَهَا | وَبَزَّتْهُ نَارُ الْحَرْبِ وَهُوَ لَهَا جَمْرٌ |

ونلاحظ أن هذه الجملة الاسمية قد توالى (٥ و ٦ و ٧) ثم توقفت ، ثم ظهرت فى البيت (١٠) ، ثم توقفت وقفة أطول إلى البيت (١٧) ، ثم تكررت فى البيت (١٨) ، وهناك جملة استفهام مُقَدِّمٌ ، الخبر فيها (كيف احتمالى) رقم ٢٧ ،

(١) معنى اللبيب — ابن هشام — ٤٩٠ وما بعدها .

(٢) تهذيب النحو — د. عبد الحميد طلب — ٦٠/ ٣ و ٢٥٤ .

(٣) انظر — اللغة وبناء الشعر — د. محمد حماسة عبد اللطيف ، الفصل الأول : فاعلية المعنى النحوى فى بناء الشعر ، ص ١٣ إلى ص ٣٩ — مطبعة دار الصفوة ، الأولى ، سنة ١٩٩٢ م .

وجملة اسمية دعائية، الخبر فيها شبه جملة، مقدم الجار والمجرور فيها (عليك سلام الله) ، وهو البيت رقم (٣٠) .

وتدور هذه الجملة حول ذات ابن حميد ، فَهَوَ (مَنْ) ، وهو (فَتَى) وهو (نفس) ، ونلاحظ أن كلمة (فَتَى) تكرر بشكل ملحوظ ، وتنوع حالاتها فهو فتى (ضجكت عنه الأحاديث والذكر) ، وهو فتى (مات بين الضرب والطعن) ، وهو فتى (كان عذب الروح) ، وهو فتى (سلبته الخيل وهو حمى لها) .

فالفتوة التي تميز بها ابن حميد لها زوايا متعددة ، ففي السلم (أحاديث وذكر) ، و (عذوبة الروح) ، وفي الحرب (موت بين الضرب والطعن) و (سلبته الخيل له وهو حمى لها) وفيهما معا (يعاف العار حتى كآله هو الكفر) .

والجملة الاسمية تضفي صفة الثبات والديمومة ، حتى تصير هذه الصفات بديلا عن ابن حميد ويصير هو رمزا مُتَجَسِّدا لها .

وأبو تمام هنا يقلب صفحات ابن حميد ، ولا يدع صفة من صفاته تفوته ، وقد استخدم الجملة الاسمية المستقلة وجعلها في الصدارة ، لأن هذه الصفات من ابن حميد في الصدارة ، وليست تقليداً ، ولا بنت لحظتها .

٢- الجملة الفعلية :

(أ) الفعل الماضي المبني للمعلوم :

قام الفعل الماضي برصد الأحداث ، والنتائج المترتبة عليها ، فابن حميد قد استغرق الزمن الماضي بأفعاله ، لقد (كان مَال مَنْ قُل مَاله) و (مات بين الضرب والطعن) و (ما مات حتى مات مضرب سيفه) و (أثبت في مستقع الموت رجلاً) و (غدا غلوة) و (تردى ثياب الموت حمرا) و (قد مضى إلى الموت) و (كان عذب الروح) و (سلبته الخيل) و (برزته نار الحرب) و (وارت الأرض شخصه) و (مضى طاهر الأثواب) و (ثوى في الثرى) .

فهذه أفعال ماضية الزمن ، لكنها جاثمة أمام الأعين ، ماثلة في النفوس ، تُرَدِّدُهَا الألسن ، وتبكي لها الأدمع ، وكأن ابن حميد قد استحوذ على هذه الأفعال فهي تنسب له ، ولا تصلح إلا به .

ثم يقوم الفعل الماضى بِاجْتِرَارِ الأَلم ، واستعادة الحدث ، وَتَمَثُّلِهِ حَيًّا يَنْبُضُ ، ليتجدد الأسمى ، ويتحول الماضى إلى حاضر ، بل يتجمد الحاضر ولا يتمدد إلى المستقبل ، فقد استغرق الماضى الزمانين الحاضر والمستقبل ، وعاشر الناس بعد ابن حميد ورءوسهم مشدودة إلى الخلف حيث المقبرة ، مقبرة ابن حميد ، وحيث الذكري ، ذكرى ابن حميد ، وحيث الأحاديث العطرة .

(ب) الفعل الماضى المبني للمجهول :

« تُوفِّيَتْ الآمالُ بَعْدَ مُحَمَّدٍ » ، فهو فاعل وليس بفاعل ، فالخالق وحده هو الذى يُوفَّى الأحياء أجلهم ، ثم يقبضهم إليه ، وقد وَفَّى — سبحانه — أجل محمد ، ثم قبضه إليه ، لكن ما كان محمد جسداً لَحْماً وَعَظْماً ، بل أملاً وَرَحْمَةً وَعَظْماً ، فحين يُتَوَفَّى ، تُتَوَفَّى معه محامدُه ، وعندما سُحِبَ من الدنيا ، سُحِبَ معه آمال الناس فيه ، وأمانهم فى أياديه ، فكأنها توفيت ولو عاش لعاشت .

ولم تكن الآمال هى التى فقدت حياة ابن حميد ، فهذه « فِجَاجُ سَبِيلِ اللَّهِ » : الطرق والسبل والبلدان والكُورُ والوديان قد عُطِّلَتْ ، تَرَكْتُ بلا رَاجٍ ، كما انكشف الثغر ، وَحَقَّ للشاعر أن يَرَى هذا ، فَمَنْ سَيَحْمِيهَا بَعْدَ مُحَمَّدٍ .

الحدث هنا مبني للمجهول ، لا لأن الفاعل مجهول ، ولكن لأنه قد فُرِضَ على المفعول وما كان براغب فيه ولو خُيِّرَ .

فالآمالُ تُوفِّيَتْ — والسُّبُلُ عُطِّلَتْ — وابن حميد أَسْتَشْهِدُ — وشجرات العرف جُذِّدَتْ — والدهر أُبْغِضَ — وطى أَلْيَسَتْ المصيبة — وتيمم ما عُزِيَتْ منها .

وكانَ مَنْ وَقَعَ عليه من هؤلاء ، كان يعيا حياته بطريقته ، وما كان يدري أنه قد كتب عليه ما لا ينبغى ، ويقبل ما يرفض ، ويستسلم لما يكره .

(ج) المضارع الذى تحول إلى الماضى :

هو المضارع المنفى بـ « لم » : لِعَيْنٍ لم يَفِضْ ماءُها عُدْرُ ، فهذه العيون قَدَّرَتْ على الصعب ، واجترأت على الوعر ، واختفت وراء حُجَجٍ واهية تبرر بها جمودها عن البكاء ، ولا عذر لها ، وكل ما تعللت به باطل .

وكذلك قوله عن ابن حميد في المعركة إنه : « لم ينصرف إلا وأكفأه الأجر » ،
ويبرز جمال الفعل في إطار القصص ، « لَمْ ... إلا ... » ، لقد كانت العاقبة
لبقاءه في المعركة أن يفقد حياته ، فلم يَأْبَهُ ، وأصرَّ على البقاء وهو يرى حياته
تكاد تقفز من بين جنبيه ، فلم ينصرف ، وكان الهرب ميسورا ، فلم ينصرف ،
وثبت للمعركة ، وكأنه يطالب بكفن يتدثر به ليلقى به رَبَّهُ سبحانه ، وأمام
إلحاحه في طلب كفنه حصل عليه ، وصار شهيدا .

وكذلك قول أبي تمام « ما كان يَدْرِي مُجْتَدِي جُودِ كَفِّهِ » ومن أين لَهُ أن
يَدْرِي الغيب أو أن يدرك أن اليد التي تمتد له بالعطاء سيأتي لها يوم تنقطع فيه
عنه ، إنها كالشمس في شروقها ، أَتَوَقَّفت الشمس يوما عن الشروق ؟ ، إن عطاءه
صار حقا كحق الحياة ، باقيا كبقاء الهواء ، فكيف يتصور المحتاج أن عطاء ابن
حميد سيتوقف ، وكان ابن حميد قد خُلِقَ لِيُعْطَى وقد خُلِقَتْ كُلُّ يَدٍ لِكَيْ تَمْتَدَّ
إليه .

ومثلها « مَنْ كَانَ يَحْيَا بِهِ الثَّرَى » فابن حميد قد ثوى في الثرى ، وكان الثرى
يَحْيَا به ، ومن حب الثرى له ، احتواه في أحشائه ، هل هو الحب أم الأنانية ؟
لقد مات الثرى بموت ابن حميد ، وكان الثرى قد قَضَى على نفسه حين دُفِنَ في
باطنه مَنْ كان يَحْيَا به ، وتحقق المقابلة : « ثوى في الثرى » و « كان يحيا به
الثرى » ، فالحياة كانت أسبق من الثواء ولكن الثواء كان أقوى أمن الحياة .

(د) الفعل المضارع المبني للمعلوم :

الفعل المضارع هو الفعل الْمُخَضَّبُ بروح الحركة ، يَحُوطُ بنا وكأنا نعيشُ
في أركانهِ ، وَيَمْتَلِئُ أمامنا فنكاد نَلْمَسُ أطرافَهُ ، ويقترّب منا فنكاد نسمع وقع
أقدامه ، إنه الحَدَثُ الذي يقع ويستمر فيلَامِسُنَا ونلامِسُهُ ، فالحُمَيْتَةُ التي ماتها ابن
حميد « نَقُومُ مَقَامَ النَّصْرِ إِذْ فَاتَهُ النَّصْرُ » ، فابن حميد قد نسق الجيش ضد
بابك ، وَخَطَطَ وَحَصَّنَ ، وَوَزَّعَ القادة ، وَتَفَقَّدَ الثُّغَرَ ، ولكن بابك وعصابته
كانوا على رهوة عالية ، فأحاطوا بابن حُميد وجيشه ، فهرب مَنْ هرب ، وثبت ابن
حميد ، وحارب كما لم يحارب أحد ، ولكنه فَرَّدَ ومعه مساعده ، وهم جميع ،
فاندحر ، واستشهد فالحُمَيْتَةُ التي ماتها تعدل النصر الذي تحقق على يد غيره ،

وتَظَلُّ إِيَّاهُ ، بل تتحول إلى قاعدة ، و « وَقِلْ أَعْمَلُوا فَسَيَرَى اللَّهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ وَالْمُؤْمِنُونَ » ، فلا تهربوا من المعركة ، فلم يهرب ابن حميد ، ولم يفلت بنفسه ، فَقَتِلَ ، نعم ، إن ما فعله يقوم مقام النصر ، ولا يتزحزح هذا الحكم بتغير العصور والبيئات والمعارك .

وَيَظُلُّ عَلَيْنَا فعل مضارع آخر « مَا نَنْفَكُ نَفَقْدُ هَالِكًا يُشَارِكُنَا فِي فَقْدِهِ الْبَدُوُّ وَالْحَضَرُّ » ، وهنا يُرْزَأُ الأسي من خلال « مَا نَنْفَكُ » أى ما نزال ، أى : أن قادتنا العظام كثر ، وبالرغم من كثرتهم فبطولتهم تؤدى بهم إلى الضئيف ، وبالرغم من الخصوص فى نفقد ، إلا أن العموم فى « الْبَدُوُّ وَالْحَضَرُّ » إن الخسارة قاصمة ، و الضريبة فادحة ، ولكن ما مفر فهذا قَدْرُهُمْ ، وَقَدَرْنَا فِيهِمْ .

ومضارع آخر « يَبْكِي عَلَيْهِ الْجُودُ وَالْبَأْسُ وَالشَّعْرُ » ، يبكى عليه الكرم والفروسية والفن ، فلماذا تبكى ؟ لأنه كان يرهاها ، وَيُشْعِرُ أهلها بالأمان ، ثم رحل عن الساحة فتعرت هذه المعانى وانكشف أهلها ، أَفَلَا يَبْكِي الْبُخْلُ وَلَا الْجَبْنُ وَلَا الْقُبْحُ ، فموت ابن حميد حياة لها .

ومضارع آخر : « وَيَغْمُرُ صَرْفَ الدَّهْرِ تَائِلُهُ » ، الجمال هنا فى اختيار فعل « الْغَمْرُ » والمضارع منه « يَغْمُرُ » ، والمفعول « صَرْفَ الدَّهْرِ » ، وصَرْفُ الدهر وصُرُوفه : نوائبه وَحَدَثَانُهُ ، والغمر هنا هو الاحتواء ، والتهوين من قوة النوائب ، وحرص أبو تمام على أن يشاكل بين « يغمر والغمر » ، فالدهر له صروف ، وهى مهلكة ، والعطاء له غمر وهو محبى ، ويظل النوال يترصد النكبات كلما ظهرت غطّاها واحتواها وأزال عنها فتيلها .

(هـ) المضارع المبني للمجهول :

هو مضارع واحد مبني للمجهول ، « يُعَزَّوْنَ عَنْ ثَأْوٍ تُعَزَّى بِهِ الْعُلَا » ، وبني الفعل للمجهول لأن الفاعلين كثير ، هم أناس يتبعهم أناس ، وقبائل تقبل وقبائل تنصرف ، والفعل واحد « العزاء » . وبالرغم من هذه الكثرة الكاثرة إلا أن المعزين أخطأوا الطريق حين عَزَّوْا بنى نهبان عن ابن حميد وتركوا الجود والبأس والفن ، تركوا المحتاجين والأبطال والشعراء ، وهم أولى بالعزاء ، فالمصائب مضاهيهم .

٣- جملة الأمر :

في مفتتح القصيدة يقول أبو تمام :

كَذَا فَلْيَجَلِ الْخُطْبُ، وَلْيَفْدَحِ الْأَمْرُ
فَلَيْسَ لِعَيْنٍ لَمْ يَفِضْ مَاؤُهَا عُذْرُ

وهو مطلع لم يتكلف أن يصف طَلًّا ولا قَافِلَةً ولا هَوْدَجًا ، بل هجم على الخطب والفدح والدموع ، فهو في شُغْلٍ عن سواها ، وهي عمود الأمر وسنامه ، والعمل الفني كله ، يندرج تحت هذا الخطب وهذا الفدح ، وهذه العين التي لا يَفِضُ ماؤها على ابن حميد .

وهو مطلع عجيب ، فأبو تمام رأى خطوباً تمر بالناس لا ترقى إلى مستوى موت ابن حميد ، وأموراً ليست بالدهية ، ورأهم يبالغون في الحديث عنها ، ويطلقون عليها من الأوصاف ما لا تستحق بينما الخطبُ الجليل حقاً ، والأمر الثقيل صِدْقاً ، هو موت ابن حميد ، فقال : هكذا يكون الخطب ، وهكذا يَفْدَحُ الأمر ، وهكذا تكون المصيبة ، ومن هنا اختصَّ موت ابن حميد بصفة « الجليل » و « الفادح » ، فيه جَلُّ الخطب ، وبه فَدَحُ الأمر ، وما عداهما شيء لا يُذَكَّرُ ، وهنا تتجلى روعة « كذا » التي للتسوية ، أى : كهذا الذى نحن فيه يخق للخطب أن يكون جليلاً ، وللأمر أن يكون فادحاً ، يشبه الأمر بجليل الخطب ، ويفادح الأمر ، لا بالخطب نفسه ولا بالأمر نفسه .

وفعل الأمر-مَوْجَّةٌ للخطب على سبيل المجاز ، وللأمر كذلك ، يُجَسِّدُهُمَا ويكنى بأسلوب الأمر عن عميق حزنه ، وشديد أسفه . والفاء في «فليس لعين» لللبية ، فانتقاء العذر عن العين التي لم تبك مرتبط بفداحة الخطب ، وجليل الأمر .

٤- جملة النفي :

يعتمد أسلوب النفي على الرفض للواقع ، وعلى رؤية الشاعر لزاوية جديدة لم تلتفت إليها النظرة العادية ، وعلى تعديل الحكم على الأشياء ، وعلى إبراز جانب خفى لم يلق نصيبه من التقدير ، وقد لا يعترف الشاعر بمقولة شائعة فينفيا .

وجمال النفي: في الأمر الذي صار موضوعاً للنفي، في اختياره، ثم نفيه، أو في تغيير شعورنا تجاهه من خلال النفي.

واعتمد أبو تمام على النفي في عمله الفني هنا، فهو بحاجة ماسة إليه. ومرونا نفيه قبول العذر عن العين التي جمدت عن البكاء « فَلَيْسَ لِعَيْنٍ لَمْ يَفُضْ مَاؤُهَا عُذْرٌ »، والجمال هنا في هذا العذر الذي يُهَوِّنُ الشاعر من شأنه، ولا يرى فيه قيمة مهما أوتى من قوة.

ويعود إلى النفي في جملة القصر:

وَمَا كَانَ إِلَّا مَالٌ مِّنْ قَلِّ مَالِهِ وَذُخْرٌ لِّمَنْ أَمْسَى «وَلَيْسَ لَهُ ذُخْرٌ»

يَتِمُّ المقابلة بين ابن حميد المذخر لوقت الحاجة، والمحتاج الذي يواجه حاجاته بائن حميد. وتأتي « أَمْسَى » وهي الوتر الحساس، حين يَجْنُّ الليل، قد أغلق المسكين عليه بابه، وليس وراء الباب ما يَطْعَمُ به نفسه ولا أهله، ولا ما يوارى به جسده أو عياله، أو ما يستر عليه أمره، فليس أمامه إلا ابن حميد. وكذا النفي في:

مَا كَانَ يَدْرِي مُجْتَدِي جُودِ كَفِّهِ إِذَا مَا اسْتَهْلَتْ أَنَّهُ خُلِقَ الْعُسْرُ

كناية عن الاطمئنان التام للحياة، والاسترخاء في حِمَى ابن حميد، والتأكد الراسخ أن خير ابن حميد لن ينقطع، وبالرغم من بدهاة الانقطاع، إلا أنه غاب عن ذهن المحتاجين، فعطاء ابن حميد موفور ومستمر، فكيف يدري المحتاج أن هذه اليد سيأتي لها يوم وتنقطع، أو أنه يدري، ولكنه لا يريد أن يواجه النتائج، فَعَبَّ هذا الشعور في اللاوعي، لأنه أضعف من أن يجعله في وعيه.

ويأتي النفي مع القصر في قوله الرائع: « فَلَمْ يَنْصَرِفْ إِلَّا وَأَكْفَانُهُ الْأَجْرُ »، وأكفانه الأجر كناية عن القتل، ونفي الانصراف ليس على الإطلاق، لأنه وقائل وقائل إلى أن قُتِلَ، وكان من الممكن أن ينصرف بلا قتال، أو يهرب بلا نزال، ولكنه ابن حميد.

سَقَى الْغَيْثُ غَيْشًا وَارَتْ الْأَرْضُ شَخْصَهُ وَإِنْ لَمْ يَكُنْ فِيهِ سَحَابٌ وَلَا قَطْرُ

ففى براعة بديعة يدعو له بأن يسقى قبره الغيث ، ورأى أن الغيث سيسقى
غيثا ، فيفرق بين الغيثين ، أحدهما فيه سحاب وقطر ، والآخر فيه عطاء وخير ،
والسحاب عطاء ، والقطر خير ، ولكنهما ليسا بدائمين ، فقد يأتان وليس
بالأرض حاجة إليهما ، وقد ينزلان فيغرقان الأخضر واليابس ، ولكن ابن حميد
يعرف متى يُعطى ، ومن يُعطى ، ومَنْ يُعطى وكيف يُعطى ؟

وهذا نفى من خلال الاستفهام :

٢٠ — أين بعد طي الحادثات مُحمداً يَكُونُ لِإِنْوَابِ النَّدى أهدأ نُشْرُ ؟

فهو تعجب بالاستفهام ، أدى إلى معنى النفى ، تعجب أن يحدث ثم نفى
أن يكون ، فالحداثات طوت . ومحاولة تقليد ندى ابن حميد محكوم عليها
بالفشل ، ويؤكد ذلك بـ « أهدأ » لأنه قد ذاق حلاوة عطائه ، وتخرج مرارة
وفاته ، فرأى في ابن حميد مثالا لا يتكرر .

ونفى آجر ، وقع جواباً للشرط في جملة الشرط التى يقول فيها :

٢١ — إِذَا شَجَرَاتُ الْعُرْفِ جُدَّتْ أُصُولُهَا فَفِي أَيِّ قَرْعٍ يُوجَدُ الْوَرَقُ النَّضْرُ ؟

استفهام يقوم على الاستبعاد ، استبعاد يعتمد على استعراض الأقران والأضراب
ثم الخلوص إلى : إن ابن حميد لا ضريب له ، فهو الأصل في الكرم ، وهو
الأصل في الشجاعة ، وهو الأصل في تكريم الفن والفنانين ، ومات ، فمن
يستطيع أن يملأ مكانه .

ثم ينهى الجمل المنفية ، بالنفى الذى يفيد العموم والشمول فـ « لَمْ تَبَقْ رَوْضَةٌ
عَدَاةَ نَوَى إِلَّا اسْتَهْتَتْ أَنَّهَا قَبْرٌ » ، واختار أن يكون القبر من رياض الجنة ، ثم
جعلها تبعى ما تطلب وتبحث عن تحتضن .

وحين مات ابن حميد ، جعل الرياض جميعا تمنى أن يكون ابن حميد من
نصيبها ، فسيזור الناس هذه الروضة ، ويسقونها ، ويتبارون في خدمتها ، وقد
يقيمون حولها سورا وفوقها نُصباً وستصير الروضة المعروفة ، بعد أن كانت روضة
من الروضات .

لقد برع أبو تمام في استغلال أسلوب القصر « ما ... إلا ... » ، يُعَمِّمُ بَعْدَ « ما » وَيُخَصِّصُ بَعْدَ « إلا » ، ينفي بعد « ما » ويثبت بَعْدَ « إلا » ، فما بَعْدَ مرتبط ارتباطاً وُجُودَ بما قبلها ، ويختار من عدة اختيارات ، لأنه المقصور عليه الوحيد الذي ارتبط بالمقصور الذي بعد « ما » . يقول أبو تمام « مَا كَانَ إِلَّا مَالٌ » و « مَا مَاتَ حَتَّى مَاتَ مَضْرِبُ سَيْفِهِ » ولم ينصرف « إِلَّا » وَكَفَّاهُ الْأَجْرُ » و « فَمَا أَتَى لَهَا اللَّيْلُ إِلَّا وَهِيَ مِنْ سُنْدُسٍ خُضِرَ » و « لَمْ يَبْقَ رَوْضَةٌ إِلَّا اشْتَهَتْ » .

٥- جملة التعجب :

ليس في هذه اللوحة جملة أفضل من أخرى ، فكل جملة تقوم بعمل مُحدَّد ، وبوظيفة مرسومة ، لتدع الفرصة للجملة الأخرى : أن تطلق أنغامها ، وتنشر ألحانها ، ثم تأتي الجملة الثالثة وغيرها وغيرها ، عمل مترابط ، ونسيج واحد ، وهدف واحد ، وتجربة فنية واحدة ، والخيط متعددة .

وجملة التعجب التي وردت في القصيدة ، قد تَرَدَّدَتْ ثَوْبُ الاستفهام .

- ١٦- وَأَنْتَ لَهُمْ صَبْرٌ عَلَيْهِ وَقَدْ مَضَى إِلَى الْمَوْتِ، حَتَّى اسْتَشْهَدَا هُوَ وَالصَّبْرُ؟
١٧- وَكَيْفَ احْتِمَالِي لِلْسَّحَابِ صَنِيعَةً بِاسْقَائِهَا قَبْرًا وَفِي لَحْدِهِ الْبَحْرُ؟

ثم يت آخر يخرج إلى معنى التعجب ولا استفهام فيه .

- ١٧- فَتَى بَكَانَ عَذَبَ الرُّوحَ لَا مِنْ غَضَاظَةٍ وَلَكِنَّ كِبْرًا أَنْ يُقَالَ بِهِ كِبَرٌ

وجميع شواهد التعجب لا تعطي لنا فرصة الكشف عن دورها إذا انتزعت من مكانها ، فالتعجب الأول (وَأَنْتَ لَهُمْ) مرتبط ببني نبهان الذين يَتَلَقَّونَ العزاء في مصابهم ، ويظهرون التجلد والصبر ، وهنا يأتي التعجب طبعيا ، كيف نجحوا في هذا الإدعاء ، تطالبهم العادات العربية بألا يجزعوا ، ويطالبهم الدين الحنيف بألا يشقوا ثيابهم ، وتطالبهم الرجولة بألا ينخرطوا في البكاء ، فتحولوا إلى تماثيل من الصخر .

ولكن أبا تمام حينما سمع بخبر مقتل ابن حميد بَكَّى ، وغمس طرف رداءه في ..

مِدَادٍ ثُمَّ ضَرَبَ بِهِ كَتْفَيْهِ وَصَدْرَهُ ، لِأَنَّهُ أَحْسَنُ أَنْ الْخُطْبُ أَكْبَرُ مِنْ أَنْ يُحْتَمَلَ ،
وَالْعَادَاتُ الْعَرَبِيَّةُ أَقْسَى مِنْ أَنْ تَعْتَرَفَ بِالْعَوَاطِفِ ، وَمَبْدَأُ الرَّجُولَةِ لَا عِلَاقَةَ لَهُ
بِالْبُكَاءِ ، فَقَدْ بَكَى أَحَبُّ النَّاسِ إِلَى اللَّهِ الْمُصْطَفَى صَلَوَاتُ اللَّهِ وَسَلَامُهُ تَعَالَى
عَلَيْهِ عَلَى ابْنِهِ إِبْرَاهِيمَ ، فَمَاذَا يَفْعَلُ بَنُو نِهَانٍ فِي أَنْفُسِهِمْ ؟ « وَأَنْتَى لَمْ صَبَّرْ
عَلَيْهِ » بَعْدَ أَنْ قُتِلَ وَأُتْخِذَ مَعَهُ الْخُصَالُ الْحَمِيدَةُ وَالصَّبْرُ الْجَمِيلُ .

ثُمَّ يَأْتِيُ التَّعَجُّبُ فِي الْبَيْتِ الثَّانِي مَبَاشَرَةً (فَتَى كَانَ عَذَبَ الرُّوحَ) ، وَهُوَ
تَعَجُّبُ إِكْبَارٍ مِنْ أُنَى تَمَامٍ ، لِأَنَّهُ اقْتَرَبَ مِنْ ابْنِ حُمَيْدٍ ، وَلَمْ يَسْأَلْ عَذْوَةَ رُوحِهِ ،
وَدَمَائَةَ نَفْسِهِ ، وَكَرِيمَ خُصَالِهِ ، بِالرَّغْمِ مِنْ امْتِلَاكِهِ لِأَسْبَابِ الْكِبَرِ وَالتَّرَفُّعِ ،
فَالْبَيْتُ نَقْلَةٌ نَفْسِيَّةٌ مِنْ حَالِ بَنِي نِهَانٍ الْمُتَمَسِّكِينَ بِالتَّجَلُّدِ وَحَالِهِ هُوَ حِينَ
اسْتَبْرَضَ سُلُوكَ ابْنِ حُمَيْدٍ ، وَكَأَنَّهُ يَعُودُ عَلَيْهِمْ لِيُؤْنِبَهُمْ عَلَى تَجْلُدِهِمْ ، وَابْنُ حُمَيْدٍ
هُوَ مَنْ هُوَ .

وَالْتَعَجُّبُ ، تَعَجُّبُ شَاعِرٍ دَعَا لِقَبْرِ ابْنِ حُمَيْدٍ بِالسَّقِيَا مِنْ مَاءِ الْغَيْثِ ، ثُمَّ
تَرَاجَعَ ، لِعَدَمِ جَدْوَى مَاءِ الْغَيْثِ مَعَ لَحْدِ يَسْكُنُهُ بَحْرٌ ، فَابْنُ حُمَيْدٍ بَحْرٌ فِي
الْعَطَاءِ ، وَالِدَعَاءُ بِالسَّقِيَا مِنْ مَاءِ الْغَيْثِ هُوَ التَّقْصِيرُ بَعِيْنُهُ .
إِنْ أَبَا تَمَامٍ يُمْتَعِنَا وَهُوَ يَبْكِي ، وَبَلْ يُمْتَعِنَا بِبُكَائِهِ ، وَتَقْنُنُهُ فِي الْوُقُوفِ عَلَى
الْجَوَانِبِ النَّفْسِيَّةِ الدَّقِيقَةِ الَّتِي يَصُوغُ بِهَا لُوحَاتِهِ .

٦- جملة الشرط :

وَتَأْخُذُ جَمْلَةُ الشَّرْطِ نَصِيْبَهَا فِي بِنَاءِ هَذِهِ الْقَصِيدَةِ ، فَيَبْكِي أَبُو تَمَامٍ عَلَى حَرَكَةِ
الْفِعْلِ وَرَدِّ الْفِعْلِ ، الشَّرْطُ وَالْجَزَاءُ ، لِيَجْلُوَ جَانِبًا مِنْ جَوَانِبِ خُصَالِ ابْنِ حُمَيْدٍ ،
وَقِيَمَتُهُ فِي الْمَجْتَمَعِ .

٦- فَتَى كُلَّمَا فَاضَتْ عُيُونُ قَبِيلَةٍ دَمًا ، ضَحِكَتْ عَنْهُ الْأَحَادِيثُ وَالذُّكُورُ

يُرِيدُ أَنْ يَجْعَلَ حَرَكَةَ الْاسْتِمْرَارِ فِي الْفِعْلِ دَائِبَةً ، فَالْقَبِيلَةُ تَبْكِي دَمًا ،
وَالْأَحَادِيثُ عَنْ ابْنِ حُمَيْدٍ تُرَوَّى ، وَالذُّكُورُ الطَّيِّبُ يَنْشُرُ ، فَيَعُودُ الْبُكَاءُ دَمًا .
كَلَّمَا بَكَتْ عُيُونُ الْقَبِيلَةِ ، ضَحِكَتْ أَسَارِيرُ الْأَحَادِيثِ ، فَبَكَتْ عُيُونُ الْقَبِيلَةِ ،
فَتَكْمَلُ الْأَحَادِيثُ حِكَايَاتَهَا .. وَهَكَذَا .

ثم تتوالى أربع جمل شرط بعد ذلك :

- ٢١- إِذَا شَجَرَاتُ الْعُرْفِ جُدَّتْ أَصُولُهَا
 ٢٢- لَيْنُ أَبْغَضِ الدَّهْرِ الْخَوْنُ لِفَقْدِهِ
 ٢٣- لَيْنُ غَدَرْتِ فِي الرُّوْعِ أَيَّامُهُ بِهِ
 ٢٤- لَيْنُ أَلْبَسَتْ فِيهِ الْمُصِيبَةُ طَيِّئًا
- فَفِي أَيِّ فَرْعٍ يُوجَدُ الْوَرَقُ النَّضْرُ ؟
 لَعَهْدِي بِهِ مِمَّنْ يُحِبُّ لَهُ الدَّهْرُ
 لَمَّا زَالَتْ الْأَيَّامُ شَيْمَتْهَا الْغَدْرُ
 لَمَّا عَرِثَتْ مِنْهَا تَمِيمٌ وَلَا بَكْرُ

وجمل الشرط تخرج من دائرة ابن حميد إلى دائرة أوسع ، دائرة ضرب الأمثال ، وإطلاق الأحكام العامة المنبثقة من الحالة الخاصة ، موت ابن حميد ، ومن المتبع أن يُستقَي المثل من استقراء عدة حالات وتجارب ومواقف ، ثم يكون المثل جامعا لها صالحا لكل زمان وكل حال ، ولكن أبا تمام اكتفى بفقد ابن حميد ليجعل منه كل الحالات ، ويستغنى به عن الاستقراء ، ثم يعود إلى الربط بين ابن حميد وحُب الزمان الذي عاش فيه ابن حميد من أجل يُخَصَّال ابن حميد ، ويُجْعَل جملة الشرط قائمة على الفعل والفعل المضاد ، في فقده أَبْغَضَ النَّاسُ الزَّمَنَ الذي عاشوا فيه بلا ابن حميد ، وفي حياته أَحَبَّ النَّاسُ الزَّمَنَ الذي ضَمُّهُمْ وَإِنْ حُمِيد ، إنه رجل قادر على أن يجعلك تحب الزمان والمكان اللذين ضَمَّاكَمَا مَعًا ، قادرٌ على بُثِّ الْأَمْنِ وَالرَّضَا والسعادة في قلوب الناس ، فإذا فقدوه انكشف الغطاء .

ثم يلتفت أبو تمام إلى زاوية أخرى من زوايا مقتل ابن حميد ، هي زاوية غدر الأيام ، أي الظروف والمقدمات السياسية والحربية التي رشحت ابن حميد للمعركة ، وقذفت به إلى القتل ، مع الاعتراف بأنه مقتول مقتول ، وأن أجله مَكْتُوبٌ - وأنه ذهب إلى المعركة لِيُنْفَذَ مَصِيرُهُ المحتوم ، ولكن إحساس الشاعر دائما متوفر ، دائما يرى الأمور بعينه هو ويقيسها بمقياسه هو ، فيصرح لِيُفَرِّغَ شِخْنَاتِ الْأَلَمِ التي استقرت في جَنَنِهِ .

وفي آخر جملة شرط يعود إلى إخراج ابن حميد من خصوص طيء إلى عموم تميم وبكر ، فليست طيء هي التي تُكَلِّتُ ابنَ حُمَيْدٍ بل امتد المصائب ليشمل تميما وبكرا ، ونفسُ المعنى يتردد في البيت التالي « يُشَارِكُنَا فِي فَقْدِهِ الْبَدُوُّ وَالْحَضَرُ » .

٧- التقديم والتأخير :

(أ) تقديم الجار والمجرور ..

في مطلع القصيدة قدم أبو تمام (كذا) على فعل الأمر (لِيَجْلُ) و (لِيَفْذَحَ) ، والترتيب كان « فليجل الخطب وليفدح الأمر » ، إذا كان كخطب موت ابن حميد ، والأمر تكأمر موت ابن حميد ، ولكنه كُفِّ هذه العبارة في كاف التشبيه واسم الإشارة (كذا) ، وحملها معاني كل الخطوب التي تحدث للناس ، وكل الأمور الجليلة التي تحدث للناس ، فكان إيجازا بارعا ، فصار خطب ابن حميد هو الخطب ، ولا نخطب يرقى إليه ، والخسائر التي منى بها القوم بموته هي الأمر ، ولا أمر آخر يرقى إليها .

وفي البيت الثاني يُقَدَّم خبر أصبح « في شغل عن السفر » على اسمها « السفر » والسفر : الكشف والبوح وحكاية الألم ، وتصوير الأسى ، ورصد الدموع ، والخسران الفادح لموت ابن حميد ، ولتقديم « في شغل عن السفر » أسباب :

أولا : أن أبا تمام رجل رخالة ، مرتبط بـ « ما بعد » و « ما وراء » ، حياته مبسوطة أمامه يعدو وراءها على ظهور العيس ، فليس له بلد ، وليس له استقرار ، ولو كان له جواز سفر ، لاحتاج إلى عدة جوازات يستنفدها في طرق أبواب البلدان ، وجاءت مصيبة ابن حميد فأقعدت أبا تمام .

ثانيا : أن موت ابن حميد ليس من الأمور العابرة التي يمر بها شاعر فيحزن ثم يضيع حزنه في زحمة الأحداث .

ثالثا : حتى ولو رغب في السفر ، فأين يذهب ، وكل من سيتوجه إليه بمدحه حزين على ابن حميد .

رابعا : أين له القوة والاحتمال ليسافر ؟ وقد أقعده الحزن على ابن حميد .

خامسا : وهي الأهم ، أن موت ابن حميد أفقد الحياة معناها ، فلماذا يسافر ؟ وإلى من ؟ وكلهم كان ابن حميد ، وقد مات ابن حميد .

وفى نفس البيت يقدم خَبَرَ لَيْسَ الجار والمجرور على اسمها « وَذُخْرًا لِمَنْ أُمْسَى وَلَيْسَ لَهُ ذُخْرٌ » فابن حميد كان الذُّخْرَ القريبَ لمن يقف ببابه ، ويقصده من القاصدين ، كان ذُخْرًا خاصا لكل من يتوجه إليه ، وحين مات ، مات السند الحقيقى لكل من كان له نصيب معلوم من مَالِ ابن حميد ، ولو قال « ذُخْرًا لِمَنْ أُمْسَى وَلَيْسَ ذُخْرٌ لَهُ » لأشرك غير ابن حميد مع ابن حميد من أشخاص ، أو مصادر مَالٍ من هنا أو هناك ، لا حَقَّ لِأَحَدٍ أَنْ يَسْأَلَهَا أعطت أم منعت ، أما ابن حميد فكان مِلْكًا للقاصد إن سأل أم لم يسأل .

وفى البيت السادس يقدم . « عَنْهُ » . على الفاعل فيقول « ضَحِكْتُ عَنْهُ الْأَحَادِيثُ وَالذِّكْرُ » بدلا من « ضَحِكْتُ الْأَحَادِيثُ عَنْهُ وَالذِّكْرُ » ، وفى هذه خصوصية ، فالأحاديث كانت تدور حول ابن حميد ، وَلَوْ لَمْ يُذَكَّرْ اسْمُهُ كُلُّ جالس فى المجلس يحكى مواقف وبطولاته ، فتأتى « عنه » قبل الأحاديث ، لتبقى الأحاديث مطلقة كما الذكر ، ولكنهما فى الواقع يدوران فى فلكه ، وهو قُطْبُ الرَّحَى لها ، كذلك قوله « وَاعْتَلَّتْ عَلَيْهِ الْقَنَا السُّمُرُ » فالعلة التى أصابت القنا السمر حزنا ، كانت عليه دون غيره ، مقصورة ، لأنه رجل المعركة ، والسيف والقنا السمر التى يعرفها حق المعرفة ، وتعرفه حَقُّ المعرفة .

ثم يختم القصيدة بإلقاء السلام على ابن حميد مُسْتِغْلَاً تقديم الجار والمجرور مرتين :

عَلَيْكَ سَلَامُ اللَّهِ وَقَفَا ، فَإِنِّى رَأَيْتُ الْكَرِيمَ الْحُرَّ لَيْسَ لَهُ عُمْرُ

وهى النهاية المتوقعة ، أن يُلقَى عليه السلام ، وَيُخَصَّه بسلام الله ، لأنه ترك الدنيا بعد أن أدى واجبه ، وعاش فيها بعيدا عن التناحر والتنازع والاشتغال إلا بالصلح من الأعمال ، وهنا يعود أبو تمام إلى القصر ، فابن حميد جدير بكل القصر ، تُقَصَّرُ عليه الشجاعة ويُقَصَّرُ الكرم ويُقَصَّرُ الحزن ويُقَصَّرُ الألم ، ثم يُقَصَّرُ عليه السلام لأنه حَقِيقٌ به ، ثوابا من عند الله لما قدم من خير ، وهذا قَدْرُهُ أَنْ يُقَصَّرَ عُمْرُهُ ، فالتماذج الفذة من البشر لا يطول بها الأجل ، كأن ما بها من صفات متميزة قلَّتهم من الأجل .

٢- تأخير المفعول :

أُخِّرَ أبو تمام في قصيدته هذه اسمَ أُصْبَحَ ، وأُخِّرَ الفاعل ، كما أخرج المفعول في البيت الرابع :

وَمَا كَانَ يَذْرَى مُجْتَدِي جُودٍ كَفِّهِ إِذَا مَا اسْتَهْلَتْ (أَنَّهُ خُلِقَ الْعُسْرُ)

وكان لابد أن يتأخر المفعول (أَنَّهُ خُلِقَ الْعُسْرُ) ، لا للقافية ، فأبو تمام أكبر من أن يقع في مأزق القافية ، ولكنه أراد أن يصور الموقف كاملاً قبل أن يأتي ذكر المفعول (وَمَا كَانَ يَذْرَى مُجْتَدِي جُودٍ كَفِّهِ إِذَا مَا اسْتَهْلَتْ) ، فاعل مضاف والمضاف إليه مضاف ، وكذا المضاف إليه مضاف (مُجْتَدِي جُودٍ كَفِّهِ) ، سلسلة متصلة تبدأ بالمجتدي (طالب العطاء) ، والعطاء من الجود الذي يصدر عن الكف التي يَمُدُّها ابنُ حميد . (مُجْتَدِي جُودٍ كَفِّهِ) ، فكان لهذه السلسلة أن تتم ليكمل تصوير المعنى ، ثم يأتي المفعول جملةً اسميةً ، خبرها جملة فعلية فعلها مبني للمجهول (أَنَّهُ خُلِقَ الْعُسْرُ) ، وكان هذه البديهة قد غابت عن ذهن المجتدي لثبات العطاء ، ووجود المعطى ، ثم مات المعطى ، فاكْتَشَفَ المجتدي الوَهْمَ الذي عاش فيه ، فاستيقظ على صوت غليظ ، مات ابن حميد .

ثانياً : الصور الفنية :

١- التشبيه :

في البيت الأول استخدم التشبيه وأدواته كاف ، وظرفاه (المثير) وهو الخطب والأمر للذات يصيبان الناس ، فينزعجوا وتنقلب الحياة إلى نكبة ، والاستجابة (موت ابن حميد) فأى خطب يحدث دون موت ابن حميد ، ولا يحق لأحد أن يبكى أو يصرخ ، ولو كان الخطب في أقرب الناس إليه . فالخطب الحقيقي مقياسه أن يموت ابنُ حميد ، ومات ابن حميد ، فلا تخطب دون ذلك . وعلى المصايين في أعزائهم أن يقولوا لأنفسهم (لقد مات ابنُ حميد فَمُوتْ فَلَانْ أَهْوَنَ) . أو (مَنْ يُرِيدُ أَنْ يَمُوتَ فَلْيُمُتْ فَقَدْ مَاتَ ابْنُ حُمَيْدٍ) .

ويبرز التشبيه مرة أخرى :

وَنَفْسٌ تَعَاَفُ الْعَارَ حَتَّى كَانَتْهُ هُوَ الْكَفَرُ يَوْمَ الرُّوْعِ ، أَوْ ذُوْنَهُ الْكُفْرُ

(العار كالكفر أو الكفر دون العار) ، والعار في المعركة الفرار ، والفرار هروب من قَدَرِ الله وعدم الوثوق برحمته ، والشك في نُصْرَتِهِ وبخاصة في يوم الرُّوع ، وما يوم الرُّوع إلا امتحان للإيمان ومواجهة للفداء والموت وَفَقَدْ مَلَذَاتِ الحياقة ، يوم الرُّوع هو التطبيق العملي لما يُرَدِّدُهُ المؤمن من استعدادة للتضحية في سبيل دين الله ، وهو في عُقْرِ داره ، أما في يوم الرُّوع حيث حَمَلُ السيف ، وَتَوَقُّعُ طيران الرأس في أى لحظة ، وَجَرَيَانُ الدَّمِ ، فتتحول الأقوال المُرِيخَةُ إلى أفعالٍ عظيمة . إذا العارُ هُوَ الْفِرَارُ ، والفرار هو الكفر ، والكفر هو زَيْفُ الإيمان ، وإبدال الأعمال بالأقوال ، ومن هنا استقى التشبيه جماله في أَنَّهُ مَرْجُ الْوَقَاعِ بِالْمَبَادِيْعِ الشرعية ، وجعل الْفِرَارَ من الْحَرْبِ أَشَدَّ أَنْوَاعِ الْكُفْرِ ، الأمر الذي تعافه نفسُ ابن حميد الْمُؤْمِنِ .

وتأتى صورة تشبيهية أخرى :

كَانَ بَنَى ثُبْهَانَ يَوْمَ وَقَاتِهِ نُجُومٌ سَمَاءٍ نَحْرٌ مِنْ بَيْنِهَا الْبَدْرُ

هَمُّ نُجُومٍ ، وهم في الْعُلَا ، وهم يُسْتَضَاءُ بِهِمْ ، وهم مَنْ يَتَطَّلَعُ إِلَيْهِمُ النَّاسُ ، وهم الْأَمْنُ ، وهم الْحَيْرُ ، ولكن ، ماذا يُفِيدُ كُلُّ هَذَا وَقَدْ فَقَدُوا عَمُودَهُمْ ، ومصدرُ الثُّورِ الذي يجعل النجوم نجوما ، والسَّمَاءُ سَمَاءً ، لقد كان ابن حميد بَدْرًا لِنُجُومٍ ، ثم نَحْرٌ مِنْ بَيْنِهِمْ فَانْطَفَأَتْ ، وَعَمَّتْ نُفُوسَ النَّاسِ ظُلْمَةٌ وَوَحْشَةٌ .

تشبيه قديم ، ولكنه هنا يصور الإحساس بالضياح ، فبنو ثُبْهَانَ قد نَحَرُوا مِنْ غُلَاظِهِمْ حِينَ نَحَرَ الْبَدْرُ ، وانكشفوا حِينَ سَقَطَ الْغَطَاءُ ، وتضاءلوا حِينَ مَاتَ كَبِيرُهُمْ .

ويقوى هذا التصوير ما جاءت به الآيات التالية (يُعَزَّوْنَ عَنْ ثَأْوٍ تُعَزَّى بِهِ الْعُلَا) و (أَلَى لَهُمْ صَبْرٌ) ثم يصل هذا الإحساس إلى ذروته حين يقرن الشاعر ابن حميد بالصبر ويجعل مَوْتَ هذا مَوْتًا لِدَاكِ .

٢- المجاز :

ومع المجاز ينطلق ابو تمام ، فالموضوع قريب إلى نفسه ، والروابط التي تربطه بابن حميد عديدة ، وكان أبو تمام في مصر وارتحل منها إلى العراق ومنها توجه إلى الشام ليجد الجَدَّادَ في كل بيت على ابن حميد ، فيطلق عَقِيرَتَهُ بالشَّعْر ، وقد هَذَّه الحَبْر ، ويختفى بالمجاز ذلك الساحر العظيم ، فلا يلبث طويلا في القصيدة حتى ينشأ عليه المجاز انشيا ، فنرى الآمال التي تُؤْفِيتُ والأحاديث التي تُضْحِكُ ، ومُضْرِبَ السَّيْفِ الذي مات ، والقنا السمر التي اعتلت ، ورجل ابن حُمَيْدِ التي أثبتت في مستنقع الموت ، وهو وقد تَرَدَّى ثِيَابَ المَوْتِ ، ثم يعود ابن حميد بَدْرًا ، وترى العُلا تُعَزِّي فيه ، والجُودَ يَبْكِي عليه ، والصَّبْرَ يُسْتَشْهِدُ معه ، وابن حُمَيْدِ قد سَلَبَتْهُ الحَيْلُ وَبَزَّتْهُ نَارُ الحَرْبِ ، وأثواب الندى لا يكون لها نُشْرُ ، وشجرات العُرفِ قد جُدَّتْ أَصُولُهَا ، وابن حميد (الوَرَقُ النَّضْرُ) ، وطَيَّ أَلْبَسَتْ المصيبة وتميم ما عُرِيَتْ منها ، وابن حميد غَيْثٌ بِحَرِّ ، ولم تَبْقَ رَوْضَةٌ إِلَّا اشْتَهَتْ أَنَّهَا قَبْرٌ ، وبه كان يَحْيَا الثَّرَى ، ونائله كان يَغْمُرُ صَرْفُ الدَّهْرِ .

لقد كان المجاز خَيْرَ عَوْنٍ لأبي تمام ، فالمجاز يُكثِفُ المعاني العديدة ، ويضعها في بَوْتَقَةٍ كَلِمَةٍ أو جملة ، تُعْنِي عن الكثير الكثير ، والشرح والتفسير ، وهو وسيلة جمالية يستعين بها الشاعر على تصوير رُؤَاةٍ بطريقة رشيقة أخاذة .

والمجاز له كَيَانُهُ وعلاقته في العبارة ، فما أن يَجُلُ فيها حتى تتجاوَبَ معه بقية الأجزاء ، بالأخذ والعطاء .

سأتوقف عند الآيات الثلاثة الآتية وما بها من مجاز .

- | | |
|--|--|
| ١١ — فَأَثَبْتُ فِي مُسْتَنْقَعِ المَوْتِ رِجْلَهُ | وَقَالَ لَهَا: مِنْ تَحْتِ أَحْمَصِكَ الحَشْرُ |
| ١٢ — غَدَا غَلَوَةٌ والحَبْدُ نَسِجٌ رَدَائِهِ | فَلَمْ أَنْصَرِفْ إِلَّا وَأَكْفَأَهُ الأَجْرُ |
| ١٣ — تَرَدَّى ثِيَابَ المَوْتِ حُمْرًا فَمَا أَتَى | لَهَا اللَّيْلُ الأَوْهَى مِنْ سُنْدُسٍ خُضْرُ |

هي ليست آياتٍ ، هي شريطٌ من الأحداث ، بدأ حين أثبت ابن حميد رِجْلَهُ في رِكَابِ سِرْجِ حصانه ليصُدَّ هجمة رجال بابك المأجورين ، ثم هجم فقتل منهم من قتل ، ثم تقهقر ليستعيد أنفاسه ، ويُعيدَ النظرَ في حُطَّتِهِ ، العددُ

كبير ، وهو قد أحاط به ثلثة من جماعته ، ولم نستطع أن تصمد طويلا ، ففر من فر ، وقتل من قُتل ، ولم يبق إلا هو ورجلٌ شجاعٌ معه ، فاندفع إلى رجال بابل ودار عليهم دُورَةً ، فاقتلع من رقابهم ما اقتلع ، ولكنهم صَمُّوا له ، لقد أحسوا أنه كبيرُ الجيش ، ولو قتلوه فقد قتلوا الجيش كُلَّهُ ، فتكاثروا عليه ، وانهابت عليه المزارق تنغرسُ في جسمه فيتدفق دُمُه ، ولكنه لم يَجْبُنْ ، وظل يضرب ، ويقاوم ، إلى أن خَرَّ صَرِيحاً ، ويقول أبو تمام لقد أثبت في نقيع الموت رِجْلُهُ ، لقد خطا بِقَدَمِهِ إلى وادي الموت الذي لا رجعة منه ، فلم يكن رِكاباً ذلك الذي وضع قدمه فيه ، بل كان عالماً آخر ، عالمُ الرِّحيل ، عالمُ النهاية ، فَسَيْلُ الرِّمَاح ينال عليه من الثَّل ، والموت محيط به ، والهزيمة تنشر جناحيها كأجنحة الخفافيش ، واليَوْمُ تُنْعَقُ ، ولا مَقَرٌّ مِنَ المَوْتِ ، لا مَقَرٌّ مِنَ المَجْدِ ، فاندفع قائلاً لِرجلِهِ « تَحْتَ أَحْمَصِيكَ الجَنَّةُ » و « لا تُحَسِّنِ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْواتاً بَلْ أَحْيَاءٌ عِنْدَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ » ، إِنَّهُ مُسَافِرٌ إِلَى الجنة ، لا يمنعه عنه إلا تلك الطُّعْمَةُ الباغيةُ ، أن يُرِيحَ الدنيا من دَنَسِهِمْ ثم يرحل إلى الجنة ، وقد فَعَلَ ، فلم تكن معركةٌ وسيوفاً وخيولاً ، كانت الجنة بنعيمها ترفرف فوق رأس ابن حُميد ، وأجنحةُ الملائكةِ لها زَفِيفٌ ، وجهنم بسعيرها تحيط بهؤلاء الشياطين ، حَوَّلَهُمْ يُرْقَبُونَ . ثم نادى الجنة شَهِيدَها ، تَعَالَ فَقَدْ أَدَيْتَ رِسَالَتَكَ ، ولكنَّ ثِيَابَهُ تَلَوَّثَتْ بدمائه ، فكيف يدخل الجنة وهو مجروح يُنْزَفُ ، فالتأمت الجروح ، وَتَحَوَّلَتْ الثيابُ الحُمْرُ إلى ثِيَابٍ من حَرِيرٍ أَخْضَرَ ، وَزُفَ إلى الجَنَّةِ .

كانت هذه اللحظات هي قمة الصراع بين الحق والباطل ، بين الإيمان والخسران ، بين الجنة والنار . وأدى المجاز دوراً خطيراً في تجسيد الموقف ، وما كانت أى أداة بلاغية بقادرة على تصوير هذا الشَّرِيطَ بهذه الدِّقَّة والكفاءة والإحاطة ، حتى كأن المشهَدَ يجري أمام أعيننا .

٣- الكناية :

يكنى أبو تمام عن وجود ابن حميد بهذه الجملة الدقيقة ، « أَنَّهُ خُلِقَ العُسْرُ » فالجندى لا يقول : مات ابن حميد ، وماتت أياديهِ البيضُ ، وماتت عطاياه السخيةُ ، ولكن يقول ، خُلِقَ العُسْرُ ، وقل ما تَشَاءُ في هذا العسر الذي خُلِقَ يوم مات ابنُ حُميد .

وَكُنِيَ عَنْ الْجَنَّةِ بِـ « تَحْتَ أَحْمَصِيكَ الْحَشْرِ » لِأَنَّهُ يَعْلَمُ أَنَّهُ سَيُقْتَلُ ، وَمَنْ قُتِلَ دُونَ دِينِهِ أَوْ عَرْضِهِ أَوْ مَالِهِ فَهُوَ شَهِيدٌ ، وَأُزِلَّتِ الْجَنَّةُ لِلشَّهَدَاءِ .

وَيَكُنَّى عَنْ قَتْلِ ابْنِ حَمِيدٍ بِـ « فَلَمْ يَنْصَرِفْ إِلَّا وَأَكْفَانُهُ الْأَجْرُ » فَمَا هَذَا الْأَجْرُ ؟ إِنَّهُ الْأَكْفَانُ ، وَكَيْفَ تَكُونُ أَجْرًا لِقَاءٍ مَا صَنَعَ ؟ إِنَّهَا الْبَابُ الَّذِي سَيَدْخُلُهُ الْجَنَّةُ ، الَّتِي كَانَتْ تَحُومُ حَوْلَ رَأْسِهِ ، وَلَمْ تَكْلِفْهُ سِوَى أَنْ يَهْجُمَ فَيُقْتَلَ ، فَيَهْجُمُ وَقُتِلَ ، فَصَارَ مِنْ أَصْحَابِ الْيَمِينِ ، وَمَا أَدْرَاكَ مَا أَصْحَابُ الْيَمِينِ .

وَيَكُنَّى عَنْ الْقَتْلِ بِـ « ثِيَابُ الْمَوْتِ حُمْرًا » ، وَعَنْ الْإِسْتِشْهَادِ بِـ « ثِيَابٌ مِنْ سُنْدُسٍ خُضْرٌ » .

وَتَكْثُرُ الْكُنَايَاتُ فَهُوَ « فَتَى سَلْبَتُهُ الْخَيْلُ » كُنَايَةٌ عَنِ الْقَتْلِ ، وَ « بَزَّتُهُ نَارُ الْحَرْبِ » كُنَايَةٌ عَنِ الْعَلَبَةِ ، وَابْنُ حَمِيدٍ يُنْعَضُ الدَّهْرُ لِفَقْدِهِ ، وَيُحِبُّ الدَّهْرُ لِأَجْلِهِ ، كُنَايَةٌ عَنِ الْمَنْزِلَةِ الرَّفِيعَةِ وَالدرْجَةِ الْعَالِيَةِ ، وَ « الرُّوضَةُ تَشْتَبِي أَنْ تَكُونَ قَبْرًا لَهُ » كُنَايَةٌ عَنِ طَيْبِ مَثْوَاهُ ، وَعُلُوِّ مَكَانَتِهِ .

وَهَكَذَا تَمَدُّ الْكُنَايَاتُ أَبًا تَمَامَ بَزَادِهَا ، كَمَا مَدَّهَ الْهَاجِزُ مِنْ قَبْلِ ، وَالتَّشْبِيهِ مِنْ قَبْلِهِ ، إِنَّهَا أَدَوَاتُ فَنِيَةِ اسْتِطَاعَ بِهَا أَنْ يَطْوِعَ قَلَمَهُ لِمَا فِي خِيَالِهِ ، لِيَرْسِمَ صُورَتَهُ ، فِيهَا الْحَرَكَةُ ، وَفِيهَا الْحُسُّ ، وَفِيهَا الرِّشَاقَةُ ، وَفِيهَا الْفَنُّ الرَّفِيعُ .

ثَالِثًا : الْإِيقَاعُ :

الْإِيقَاعُ الْعَامُ فِي الْقَصِيدَةِ إِيقَاعُ الْفَجْجَةِ ، وَالْبَقْرُ الَّتِي ارْتَوَتْ مِنْهَا مَرَّةً وَمَرَّةً ، إِذَا تَنَاقَرَتْ كَلِمَاتُ الْخَطْبِ وَالْمَوْتِ وَالْقَبْرِ ، وَالصَّبْرِ .

وَسَيَكُونُ الْإِيقَاعُ الْخَاصُّ — مِنْ جِنَاسٍ وَطَبَاقٍ — مَصْبُوغًا بِهَذِهِ الْمَرَاةِ ، لِأَنَّهُ يَعْزِفُ عَلَى نَفْسِ الْأَنْفَاطِ ، الْأَفَاطِ الْكَآبَةِ .

١- الْجِنَاسُ :

يَجَانِسُ بَيْنَ « السَّفَرِ » ، وَالرَّحِيلِ ، وَ « السَّفَرِ » : الْكَشْفُ ، فَرَحِيلُهُ أَوْ رَحِيلُ ابْنِ حَمِيدٍ كِلَاهُمَا رَحِيلٌ ، « السَّفَرُ » كَشْفٌ وَفَسْرٌ لِلْمَكُونِ فِي النَّفْسِ ، وَهُوَ كَثِيرٌ .

وفى المقابل ، وفى تعداد مآثر ابن حميد « يَنْتَغِرُ الثَّغْرَ » ، و « البواتر » التى تُبْتَرُ وفى يد ابن حميد عادت « بْتَرَاء » لا تقطع جِداداً عليه .

٢- السجع :

تَحَقَّقَ فى « نوى فى الثرى » ، بعد أن كان الثرى يعيش من-عطائه ، أصبح الثرى مَثْوًى له فى مماته .

إيقاع صوقى يجسد الألم ، ذلك المعنى العام الذى انتشر فى-أرجاء القصيدة .

٣- الطباق :

ولكنه فى الطباق ينطلق إلى أبعد ، فالمادة التى يطابق بين جزئها موفورة ، فابن حميد (ذُخْر) لمن (لَيْسَ لَهُ ذُخْر) والعيون التى « فَاضَتْ » حزناً ، يقابلها أحاديث « تَضْحَكُ » فخراً ، و « الثياب الحُمْر » تصير « ثِيَاباً خُضْراً » والخيل تُقْتَل ابن حميد وهو جِمْى لَهَا ، والحرب تُبَحِّسُهُ حَقَّهُ وهو قائدها ، والسيوف البواتر صارت بترء ، وإذا قُطِّعَت الجذورُ فَمِنْ أَيْنَ للفروع أن يَنْضُرَ وَرَقُهَا ، وابن حميد سَبَبُ حُبِّ الدهر حَيًّا ، وَبُعْضُهُ مَيْتًا ، والبدو والحضر يشتركان فى الحزن على ابن حميد ، والسَّحَابُ يقابل القبر ، والثرى يثوى فيه من كان يُحْيِيهِ .

وهكذا ، يُعْنَى العمل الفنى بالعطاء ، مهما تَلَفَّتْ وجَدَتْ أمامك ما يُعْجِبُكَ ، ويكفى أنك كلما رَجَعْتَ إلى القصيدة عثرت على مَقْعِدٍ وثير ، وركن ظليل ، فى التراكيب ، فى الصور ، فى الإيقاع ، وكلها تتأذر فى نسج العمل الفنى .

وليس معنى هذا أن أبا تمام أتى بما لم يَأْتِ به الأوائل ، ولكنه كان صادقاً مع نفسه فذاب فى الحَدِّث ، وأسلم له قِيَادَ فَتَاهُ ، فأخرج كنوزَهُ ، وكشف عن أعاجيبِهِ .

وتظل القصيدة بحاجة إلى العودة إليها ، ففيها ما يقال عن الكلمة ودَلَالَتِهَا ، وعن الكلمة وهى فى جملة ، وعن الجملة وهى فى جُمَل ، وعن الجمل وهى فى

عبارة ، وعن المقطع ، وعن البناء كله ، والأصول الأساسية التي بُنِيَتْ عليها ، وعن مُعْجَم أُنَى تمام ، وعن إيقاعاته وعلاقاتها بالنسيج كله . ثم عن تلك الحياة التي تتحرك والأنفاس التي تُعَبِّقُ في أرجاء القصيدة .

وأخيراً . لقد صَوَّرَ لنا أبو تمام ابنَ حميد الذي في خياله لا ابن حميد الذي يعيشُ في هذا الشارع ، ويشترى من هذا السوق ، ويجلس في هذا المجلس ، فقد يكون شيئاً آخر ، في قامته وفي شكله وملابسه وعلاقاته بين الناس ، وقد يكون مغايراً في واقعه لما ذكره أبو تمام في القصيدة ، ولكنَّ هذا لا يَعْنِينَا ، فأبو تمام ليس مُؤَرِّخاً ، ولا نَسَّاباً ، ولكنه فنان ، يتناول العناصر التي لا خِلَافَ عليها ، مثل شجاعة ابن حميد ، وفدائيته وحُسنِ بلائه في المعركة ، ثم ينطلق مع الخيال ، فيقدم لنا رَجُلًا ضَخْمًا ، هِرَقْلًا ، عِمْلَاقًا من العماليق ، يحرك الدنيا ويوقفها ويعطي الناس فيشبعهم ، ويقف أمام الأعداء فيذحهم ... ولا تثريب على أُنَى تمام لأنه من البداية يقول لنا : هذا ابنُ حميد في نظري . وإن كان شيئاً آخر في الواقع ، فالفنُّ له مَنْطِقُهُ . ونحن نُصَدِّقُهُ .

الفهرست التفصيلي

٩١-٢١

تمهيد

لماذا أبو تمام (٢٣-٢١) ، الديوان (٢٣-٣٣) ، الأطوار الفنية لشعر أبي تمام (٩١-٣٤) ، الطور الأول : طور التكوين والارتقاء (٣٤-٤٦) ، الطور الثاني : طور الازدهار (٤٧-٧٠) ، الطور الثالث : طور التألق (٧١-٩١) .

١٥٩-٩٣

الفصل الأول : الكلمة

أولا : مفهوم الكلمة ودلالاتها وشروط بلاغتها (٩٥-١١٠) ، ثانيا : دور الكلمة في الدرس البلاغي (١١١-١١٤) ، ثالثا : توظيف الكلمة في شعر أبي تمام (١١٥-١٣٧) — الكلمات الإسلامية (١١٦-١٢٢) ، الكلمات التاريخية (١٢٦-١٢٧) ، كلمات (مصطلحات) من العلوم العربية (١٢٦-١٢٨) ، كلمات لم تستعمل من قبل (١٢٩-١٣١) ، كلمات صحيحة القياس قليلة الاستعمال (١٣١-١٣٣) ، كلمات اشتقها أبو تمام من الأعلام والأماكن للتوسع (١٣٣-١٣٤) ، كلمات ألبأتها إليها إقامة القافية (١٣٦ و ١٣٧) ، كلمات طالت فثقل إيقاعها على الأداء (١٣٧) . رابعا : توظيف الكلمات في قصيدة « تقى جمحاتى » (١٣٨-١٥٩) .

١٩٢ — ١٦٣

الفصل الثاني : الجملة

أولا : مفهوم الجملة (١٦٣-١٦٦) ، ثانيا : الجملة النحوية (١٦٦-١٧٣) ، ثالثا : الجملة الشعرية (١٧٣-١٨٢) ، رابعا : الجملة الخبرية والجملة الخبرية الفنية (١٨٥-١٩٢) ، تمهيد (١٨٥-١٩٢) ، أغراض الخبر (١٨٨-١٨٩) ، أضرب الخبر (١٨٩-١٩٢) .

٤٥٦-١٩٣

الجملة الخبرية الفنية

تمهيد (١٩٣ و ١٩٤) .

أولاً : جملة القسم ١٩٤—٢٢١

القسم في شعر أئى تمام (١٩٧—٢٢١) ، القسم في المدح (١٩٩—٢٢٦) ، القسم في الرثاء (٢٠٦ و ٢٠٧) ، توظيف جملة القسم فنياً (٢٠٨—٢٢١) ، التشبيه في القسم (٢٠٨—٢١١) ، المجاز في القسم (٢١١—٢١٥) ، الكناية في القسم (٢١٥—٢١٨) ، الإيقاع في القسم (٢٢١—٢٢١) .

ثانياً : جملة التعجب ٢٢١—٢٥٥

أولاً : التعجب (٢٢٢—٢٢٦) ، جملة التعجب في شعر أئى تمام (٢٢٦—) ، التعجب في شعر المدح (٢٢٦—٢٣٢) ، التعجب في شعر الغزل (٢٣٢—٢٣٥) ، توظيف جملة التعجب فنياً (٢٣٥—٢٧٥) ، التشبيه في جملة التعجب (٢٤٠—٢٤٥) ، الكناية في جملة التعجب (٢٤٥—٢٤٨) ، الإيقاع في جملة التعجب (٢٤٩—٢٥٥) ، الجناس (٢٥٢—٢٤٥) ، الطباق (٢٥٤ و ٢٥٥) .

ثالثاً : جملة النداء ٢٥٥—٣٦١

تمهيد (٢٥٥—٢٥٩) ، جملة النداء في شعر أئى تمام (٢٦٠—٢٧٧) ، أولاً : النداء في المدح (٢٦٠—٢٦٨) ، ثانياً : النداء في الغزل (٢٦٨—٢٧١) ، ثالثاً : النداء في الرثاء (٢٧١—٢٧٦) ، رابعاً : النداء في الهجاء (٢٧٦ و ٢٧٧) ، توظيف جملة النداء فنياً (٢٧٨—٣٦١) ، التشبيه في جملة النداء (٢٧٨—٢٨٤) ، المجاز في جملة النداء (٢٨٤—٢٩٣) ، الكناية في جملة النداء (٢٩٣—٢٩٦) ، الإيقاع في جملة النداء (٢٩٦—٣٦١) ، أولاً : الطباق (٢٩٧—٣٠٣) ، ثانياً : الجناس (٣٠٣—٣٠٥) ، ثالثاً : التورية (٣٠٥) ، السجع (٣٠٦) .

رابعاً : جملة الأمر ٣٦١—٣٢٨

الأمر (٤٠٦—٣١٠) ، خروج الأمر عن مقتضى الظاهر (٣١٠—٢١٤) ، توظيف جملة الأمر فنياً (٣١٤—) ، اختيار فعل الأمر (٣١٥ و ٣١٦) ، اختيار المفعول (٣١٦—٣١٨) ، المجاز في جملة الأمر (٣١٨—٣٢٢) ، الكناية في جملة الأمر (٣٢٢ و ٣٢٣) ، الوفاء بالمعنى ثم الإيقاع في جملة الأمر (التعليل) (٣٢٣—٣٢٨) .

٣٥١-٣٢٩

خامساً : جملة النهى

أولاً : النهى فى شعر أبى تمام (٣٢٩-٣٣٤) ، ثانياً : توظيف النهى فى
(٣٣٤-٣٥١) ، التشبيه فى جملة النهى (٣٣٤-٣٤١) ، المجاز فى جملة النهى
(٣٤١-٣٤٥) ، الوفاء بالمعنى ثم الإيقاع فى جملة النهى (التعليل)
(٣٤٥-٣٥١) .

٤٠٩-٣٥١

سادساً : جملة الاستفهام

الاستفهام فى شعر أبى تمام (٣٥١-٣٥٩) ، خروج الاستفهام عن مقتضى
الظاهر (٣٥٩-٣٦٢) ، الاستفهام فى الرثاء (٣٦٢-٣٦٤) ، الاستفهام فى
الغزل (٣٦٤-٣٦٦) ، ألوان من الاستفهام (٣٦٦-٣٦٨) ، توظيف الاستفهام
فى (٣٦٩-٤٠٨) ، التشبيه (٣٦٩-٣٨٢) ، المجاز فى الاستفهام
(٣٨٢-٣٩٥) ، الكناية فى الاستفهام (٣٩٥-٤٠٠) ، الإيقاع فى الاستفهام
(٤٠٠-٤٠٨) ، السجع فى الاستفهام (٤٠٠-٤٠٢) ، الجناس فى الاستفهام
(٤٠٢-٤٠٥) ، الطباق فى الاستفهام (٤٠٥-٤٠٨) .

٤٥٦-٤٠٩

سابعاً : جملة الشرط

أولاً : أدوات الشرط (٤١٠-٤١٧) ، تشكلات جملة الشرط (٤١٧-٤٢٢) ،
دور جملة الشرط فى أداء المعنى (٤٢٢-٤٢٣) ، أولاً : المدح (٤٢٣-٤٢٦) ،
ثانياً : الرثاء (٤٢٦-٤٢٨) ، ثالثاً : الغزل (٤٢٨-٤٣٠) ، توظيف جملة الشرط
فى (٤٣١-٤٥٦) ، أولاً : التشبيه (٤٣١-٤٣٨) ، ثانياً : المجاز فى الشرط
(٤٣٩-٤٤٥) ، ثالثاً : الكناية فى الشرط (٤٤٥-٤٥٠) ، رابعاً : الإيقاع فى
الشرط (٤٥١-٤٥٦) الطباق (٤٥١-٤٥٦) .

خامساً : تحليل الجملة الخبرية الفنية من خلال نص (كنا فليجل الخطب)
(٤٧٩-٤٥٦)

أولاً : النص (٤٥٦-٤٥٨) ، ثانياً : الممدوح (٤٥٨ و ٤٥٩) ، ثالثاً : نظرة
عامة إلى القصيدة (٤٥٩) ، رابعاً : توظيف الجملة فى القصيدة (التركيب)

(٤٥٩—٤٧٩) ، ١ — الجملة الاسمية المستقلة (٤٦٠ و ٤٦١) ، ٢ — الجملة الفعلية (٤٦١—٤٦٤) ، ٣ — جملة الأمر (٤٦٥) ، ٤ — جملة النفي (٤٦٥—٤٦٨) ، ٥ — جملة التعجب (٤٦٨—٤٦٩) ، ٦ — جملة الشرط (٤٦٩—٤٧٠) ، ٧ — التقديم والتأخير (٤٧١—٤٧٣) ، الصور الفنية (٤٧٣ —) ، التشبيه (٤٧٣—٤٧٤) ، المجاز (٤٧٥ و ٤٧٦) ، الكناية (٤٧٦ و ٤٧٧) ، الإيقاع (٤٧٧—٤٧٩) .

تم الجزء الأول ويليه الجزء الثانى
إن شاء الله، عن الجُمْل والأُسْلُوب

بمحوث المؤلف

- ١ — إعجاز القرآن بين المعتزلة والأشاعرة — ط منشأة المعارف بالإسكندرية — الطبعة الثالثة .
- ٢ — البديع تأصيل وتجديد — ط منشأة المعارف بالإسكندرية — الأولى — ١٩٨٦ م (نَفِدَ) .
- ٣ — البديع في شعر شوقي — ط منشأة المعارف بالإسكندرية — الأولى — ١٩٨٦ م ، والثانية أضيف إليها كتاب « البديع تأصيل وتجديد » سنة ١٩٩٢ م (نَفِدَ)
- ٤ — البديع في شعر المتنبي — ط منشأة المعارف بالإسكندرية سنة ١٩٩٣ م (نَفِدَ) وفي طبعته الثانية سيظهر قريباً بإذن الله بعنوان « تشبيهات المتنبي ومجازاته » ط المنشأة بالإسكندرية . ١٩٩٧ م .
- ٥ — بلاغة الكلمة والجملة والجمل ، ط منشأة المعارف بالإسكندرية — الأولى ١٩٨٨ م والثانية ١٩٩٢ م ، (نَفِدَ) ، ثم صار جزءاً من بحث جديد بعنوان « بديع التراكيب في شعر أبي تمام » ط منشأة المعارف وهو في طريقه إلى الظهور — إن شاء الله .
- ٦ — البلاغة تطور وتاريخ — بحث — في كتاب عن الدكتور شوقي ضيف بعنوان « شوقي ضيف — سيرة وتحيية بإشراف أ.د. طه وادي — ط دار المعارف .
- ٧ — تذوق ابن طباطبا لفن الشعر — بحث — مجلة المورد العراقية ، المجلد الثامن عشر ، العدد الثاني ، ١٩٨٦ م .
- ٨ — تذوق ابن قتيبة للنظم القرآن — بحث — مجلة دراسات عربية وإسلامية ، الجزء التاسع ، ١٩٨٩ م .

- ٩ — التشبيه والمجاز والكناية والتعريض — بحث على الآلة الكاتبة (نُفِدَ) .
- ١٠ — الرماني والنكت في إعجاز القرآن — بحث على الآلة الكاتبة (نُفِدَ) .
- ١١ — ابن سلام وطبقات الشعراء — ط منشأة المعارف بالإسكندرية —
الأولى — ١٩٧٥ م ، الثانية — ١٩٧٦ م ، (نُفِدَ) .
- ١٢ — الفصل والوصل في القرآن الكريم — ط دار المعارف ١٩٨٣ م ،
(نُفِدَ) الثانية ط منشأة المعارف بالإسكندرية .
- ١٣ — في التذوق الفني — بحث على الآلة الكاتبة — (نُفِدَ) .
- ١٤ — المرزباني والموشح — ط الهيئة العامة للكتاب بالإسكندرية ط الأولى —
١٩٧٨ م ، (نفد)
- ١٥ — مناهج في تحليل النظم القرآني . ط منشأة المعارف بالإسكندرية —
الأولى — ١٩٨٨ م

والحمد لله رب العالمين ...

رقم الأيداع: ٤٥٩٤ / ٩٧
الترقيم الدولي: ٨ - ٠٣٢٠ - ٠٣ - ٩٧٧

مركز الدلتا للطباعة

٢٤ شارع الدلتا - لمبورتنج

٥٩٥١٩٢٣ : ①

